

João Pedro Ramos

O Significado da Cor no Cinema

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização Produção e Realização Audiovisual
Professores Orientadores:

Eduardo Condorcet

Francisco Vidinha

RESUMO

Tenho o objetivo de provar que a utilização da cor como meio de significação enriquece a narrativa ao nível cinematográfico e transmite uma maior carga emocional ao espectador.

A premissa deste ensaio assenta na relação que o significado da cor tem na construção visual do ambiente filmico. O raciocínio é iniciado com o esclarecimento científico de como o ser humano reage à presença da cor, de seguida é abordada a matéria do significado da cor e a sua associação à cinematografia. Na interpretação do ambiente filmico são depreendidos os conceitos básicos de iluminação e direção de fotografia com exemplos práticos do filme “Ventre”.

Como estudo de caso, são abordadas obras do cinema nacional e internacional que influenciaram a composição visual do filme apresentado na componente prática (Ventre).

palavras chave

cor, significação, semiótica, signo, ambiente filmico e direção de fotografia.

ABSTRACT

My goal is to prove that the use of color as a mean of significance enhances the narrative at a cinematographic level and transmits a bigger emotional load to the spectator.

The premise of this essay stands in the relation that the meaning of the color has in the visual construction of the filmic environment. The reasoning begins with the scientific enlightenment of how the human being reacts to the presence of color, and then the significance of color is addressed as well as its association to cinematography. In the interpretation of the filmic environment are inferred the basic concepts of illumination and photography, with practical examples of the movie “Ventre”.

As a case study, we approach some works of national and international cinema that influenced the visual composition of the movie presented in the practical component (Ventre).

keywords

Color, significance, semiotics, sign, filmic environment and cinematography.

DEDICATÓRIA

Dedico este ensaio aos meus pais, irmão e namorada pelo apoio financeiro e emocional prestado durante a minha jornada no ensino superior.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão pelo amor incondicional, devoção e compreensão.

À minha namorada Sara Maria, pelo carinho, amor e incentivo ao estudo nos momentos mais difíceis.

Aos Lazy, pelos breves momentos de silêncio propícios à escrita entre camarins e palcos.

Ao João Gomes, Henrique Fazendeiro, Alex Rodrigues e Pedro Coelho pela amizade eterna e palavras de apoio no último ano de pesquisa e escrita deste ensaio.

Ao João Filipe Silva pela oportunidade de acreditar no projeto “Ventre”.

Aos docentes pelo acompanhamento prestado.

A todos os restantes familiares, amigos e aos que se cruzaram no meu caminho e me fizeram feliz.

ÍNDICE

1. COR	13
1.1 Construção e percepção da cor	14
1.1.1 Captação da imagem	16
1.1.2 A harmonia das cores	17
1.1.3 Psicologia da cor	18
1.2 Significação (Semiótica)	22
1.2.1 Tiago no caminho do “Abismo”	22
1.2.2 Ana e a “Ascensão”	25
1.2.3 Simbologia	28
2. AMBIENTE FÍLMICO	34
2.1 Luzes “quentes” e “frias”	35
2.2 A construção do Ambiente Fílmico	36
2.2.1 Iluminação (DNI)	36
2.2.2 Processo visual	39
2.3 Relação interior/exterior no filme “Ventre”	40
2.4 Síntese de Cor e Ambiente Fílmico	42
3. ANÁLISE DE CASO	45
3.1 Referências Visuais	45
3.2 Metodologias Adotadas	54
4. CONCLUSÕES	66
5. BIBLIOGRAFIA	69
6. FILMOGRAFIA	72

ÍNDICE DE FIGURAS

1.1	Associação da cor vermelha a Tiago - Cena 1 do filme “Ventre”	22
1.2	Sacramento ameaça Tiago - Cena 4 do filme “Ventre”	23
1.3	Associação da cor vermelha a Tiago - Cena 7 do filme “Ventre”	24
1.4	Primeiro exemplo de comparação de tonalidade de cor entre “Ventre” e “Rosemary’s Baby”	26
1.5	Segundo exemplo de comparação de tonalidade de cor entre “Ventre” e “Rosemary’s Baby”	26
1.6	Associação da cor azul a Ana - Cena 9 do filme “Ventre”	27
1.7	Carteira verde nas cenas 3 e 7 do filme “Ventre”	27
1.8	“Libertação” de Ana - Cena 9 do filme “Ventre”	28
1.9	Simbologias presentes na cena 1 do filme “Ventre”	28
1.10	Simbologias presentes na cena 1 do filme “Ventre”	29
1.11	Simbologias presentes na cena 2 do filme “Ventre”	30
1.12	Associação da cor roxa a Tiago - Cena 3 do filme “Ventre”	30
1.13	Simbologias presentes na cena 4 do filme “Ventre”	31
1.14	Contraste entre Ana e a porta Vermelha - Cena 7 do filme “Ventre”	32
1.15	Decisão de Ana - Cena 8 do filme “Ventre”	32
2.1	Iluminação exterior - Cena 3 do filme “Ventre”	38
2.2	Relação interior/exterior - Cena 1 do filme “Ventre”	40
2.3	Tiago nas cenas 1 e 3 do filme “Ventre”	41
2.4	Estação de autocarros - Cena 5 do filme “Ventre”	41
2.5	Relação iluminação/profundidade - Cena 7 do filme “Ventre”	42
3.1	Estética Visual de “Sangue do meu Sangue”	45
3.2	Diferença de ambientes em espaços próximos	46
3.3	Diferença de ambientes - relação interior/exterior	47
3.4	Integração do método <i>POV</i>	47
3.5	Referência visual em “Ossos”	48
3.6	Elementos icónicos de “Ossos”	48
3.7	Personagem “Mauro” do filme “Arena”	49
3.8	Plano de sequência em “4 Months, 3 Weeks and 2 Days”	50
3.9	Referência de local em “4 Months, 3 Weeks and 2 Days”	50
3.10	Referência de local em “Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo”	51

3.11	Interior e exterior da estação de comboios.....	52
3.12	Manhã em “The Panic in Needle Park”.....	53
3.13	Noite em “The Panic in Needle Park”.....	53
3.14	Referência visual em “The Panic in Needle Park”.....	54
3.15	Ambiente filmico da cena 1 do filme “Ventre”.....	55
3.16	Presença de luz exterior.....	55
3.17	<i>Floorplan</i> da cena 1 do filme “Ventre”.....	56
3.18	Ambiente filmico da cena 2 do filme “Ventre”.....	56
3.19	Cena 2 do filme “Ventre”.....	57
3.20	Cena 3 do filme “Ventre”.....	57
3.21	Diferença de ambiente interior/exterior.....	58
3.22	Dualidade de ambientes na cena 3 de “Ventre”.....	58
3.23	<i>Floorplan</i> da cena 3 do filme “Ventre”.....	59
3.24	Dinâmica entre atores na cena 4 do filme “Ventre”.....	60
3.25	Planos próximos de Ana.....	60
3.26	Primeira parte da cena 5 do filme “Ventre”.....	61
3.27	Segunda parte da cena 5 do filme “Ventre”.....	61
3.28	<i>Floorplan</i> da cena 7 do filme “Ventre”.....	62
3.29	Saída do “abismo” de Ana.....	62
3.30	Cena 8 do filme “Ventre”.....	63
3.31	<i>Floorplan</i> da cena 8 do filme “Ventre”.....	63
3.32	Cena 9 do filme “Ventre”.....	64

ÍNDICE DE GRÁFICOS

01	Especto de cores e respectivos comprimentos de onda.....	14
02	Sistema aditivo e subtrativo de cores.....	15
03	Padrões de cor do sensor <i>Bayer</i>	16
04	Gráfico de temperatura de cor.....	35
05	Esquema de criação do Ambiente Fílmico.....	43

INTRODUÇÃO

O ensaio “O Significado da Cor no Cinema” apresenta uma linha de raciocínio lógico que se inicia no processo científico da construção e percepção da cor. É apresentado o espectro de cores e respectivos comprimentos de onda que a retina do ser humano é capaz de perceber. De seguida é colocada a questão da “harmonia” ou “não harmonia” das cores por Johannes Itten e a análise pormenorizada de Micco-Groenholm, acerca da psicologia das cores e efeitos que poderão ter no espetador. O capítulo da cor é finalizado com o estudo da presença de signos (semiótica) inseridos no filme “Ventre”.

O capítulo referente ao Ambiente Fílmico integra a cor na construção da estética visual para o cinema. O discurso é fundamentado com base nas observações de Edgar Moura que declara um método único de preparação da iluminação do *set*. A reflexão pessoal é feita através de imagens do filme “Ventre”. Na síntese da cor e ambiente fílmico, é consolidada a integração da cor na construção da *mise-en-scène* e sucessiva composição visual do ambiente fílmico.

Nos capítulos “Cor” e “Ambiente Fílmico” são apresentadas referências pontuais ao projeto “Ventre” como explicação prática dos conceitos mencionados.

Na análise de caso estão presentes as influências que afetaram a conceção visual do filme “Ventre”, assim como a explicação das metodologias adotadas para a realização de fotografia do projeto.

1. COR

Neste capítulo é estudado o atributo correspondente à cor na criação de significado, desde a sua construção pela forma de onda magnética até à formação de sentido na relação com a narrativa.

Sendo o significado da cor o principal foco deste ensaio, são analisados os métodos de construção mecânica para o uso cinematográfico e de associação aos elementos visuais fílmicos. É também referido o carácter subjetivo da cor na pintura, que Johannes Itten atribui ao contexto criativo do artista com os termos “hamonioso” e “não harmioso”.

É premissa deste ensaio que a cor acrescenta significado ao conteúdo cinematográfico, transportando uma maior carga emocional ao espetador. A perceção da cor é analisada segundo dois paradigmas: numa primeira fase através da prova científica que constata que o ser humano entende duas cores como sendo diferentes e atribui valor emocional a certas gamas cromáticas; a segunda fase corresponde à psicologia da cor, que apresenta uma análise subjetiva em relação à reação emocional do espetador perante o impulso da cor.

O sub-capítulo (Significação (Semiótica)) estuda a posição da cor na atribuição de sentido visual, quer seja na construção do ambiente fílmico ou em signos presentes na *mise-en-scène*. A análise é feita em torno da conceção semiótica do filme “Ventre”. É apresentado o papel da cor na relação antagónica que Tiago e Ana têm no desenrolar da narrativa. Na última parte do capítulo são demonstrados os signos presentes em todos os espaços de interação das personagens.

1.1 CONSTRUÇÃO E PERCEÇÃO DA COR

Color is one of our most important tools and not merely because we can do beautiful things with it. Far more fundamentally is its power as a communications tool. Color affects the viewer in the same way that music or dance does: it reaches people at a gut emotional level. For this reason, it can be a powerful tool in creating visual subtext.¹

A luz é composta por uma enorme quantidade de fótons que quando interagem entre si devido às suas propriedades energéticas, criam ondas eletromagnéticas de comprimento variável. A cor é perceptível ao olho humano quando o comprimento de onda varia entre os 380nm e os 780nm.² A retina do ser humano é composta por dois tipos de células: os bastonetes são responsáveis pela percepção da luz e da escala de cinzas, sendo cem vezes mais sensíveis à luz que os cones; Estes têm uma função mais ativa na diferenciação do que chamamos as cores primárias (vermelho, verde e azul). Normalmente a retina possui três tipos de cones, um primeiro que reage à entrada de luz pelos comprimentos de onda longos, o que possibilita ao cérebro receber a cor vermelha, o segundo corresponde à luz do comprimento de onda média, associado ao verde e o último tipo de cone recebe a luz dos comprimentos de onda curta, transmitindo tons de azul.

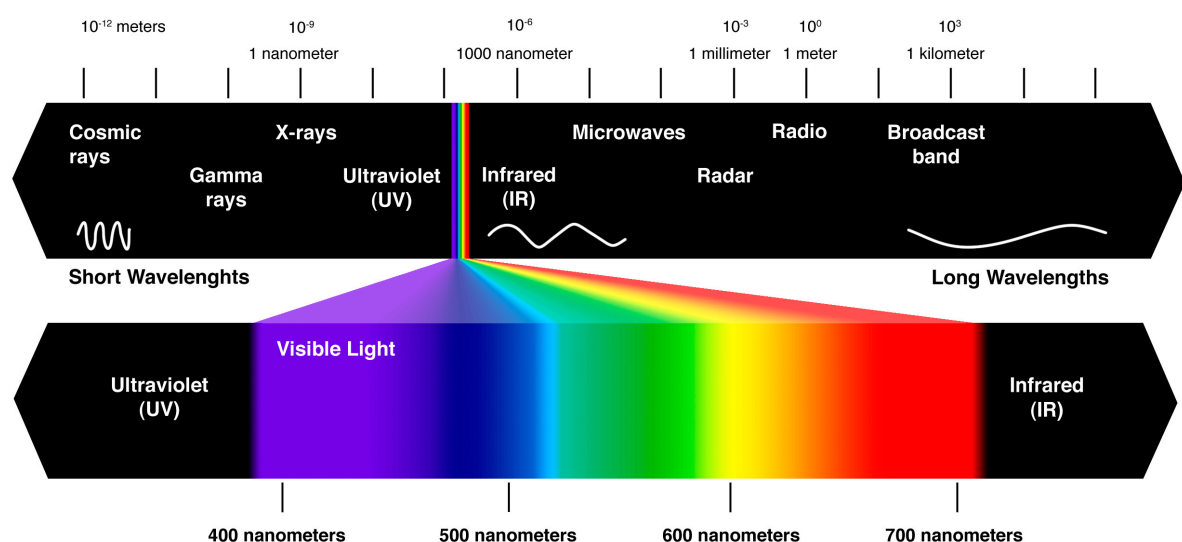


Gráfico 1 - Espectro de cores e respectivos comprimentos de onda
[disponível em: <http://scienceblogs.com/startswithabang/2011/09/14/the-color-of-space/>]

¹ BROWN, Blain – *Cinematography - Theory and Practice*. 2ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. p.228.

² nm (nanômetro) – Unidade de medição correspondente a 1×10^{-9} metros.

Relativamente ao standard da denominada luz dia/*daylight* (5600k)³ e luz noite/*tungsten* (3200k), essa associação é causada primariamente pelo efeito *Purkinje*, descoberto por Johannes Von Purkinje. O físico e filósofo checo descobriu num dia enublado ao passear por um jardim que as flores azuis “brilhavam” mais do que as vermelhas, enquanto num dia solarengo, o mesmo não acontecia.

This is now called the “Purkinje effect”, which fools the brain into perceiving moonlight as slightly bluish, even though as reflected sunlight, it is the same color as daylight.

This is the reason it is a convention in filmmaking to light night scenes as slightly blue, representing how we perceive moonlight, not how it actually occurs in nature.⁴

A cor de um objeto é o resultado das ondas eletromagnéticas de luz que a superfície afetada não absorve. A luz do sol, por exemplo, é um conjunto de todas as cores, mas não na mesma proporção de intensidade. *Light is an “additive system” of color*, tendo como cores primárias o vermelho, verde e azul que quando misturadas entre si formam o magenta, amarelo e ciano. A mistura de todas as cores origina o branco.

Pelo contrário, o preto tal como o conhecemos, é a ausência de cor porque toda a luz é absorvida. O sistema usado na pintura é um exemplo onde ocorre a subtração de cor, tendo como cores primárias o magenta, ciano e amarelo que quando conjugados removem/subtraem a luz, criando o preto.

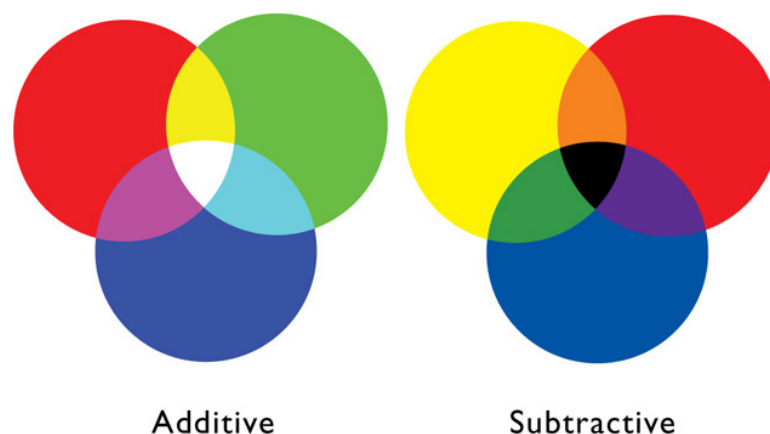


Gráfico 2 - Sistema aditivo e subtrativo de cores

[disponível em: <http://annhjelle.wordpress.com/info-1-thumbnail-sketches/info-6-more-color/>]

³ O kelvin (símbolo: K) é o nome de unidade de base do Sistema Internacional de Unidades (SI) para a grandeza temperatura termodinâmica.

⁴ BROWN, Blain – *Cinematography - Theory and Practice*. 2ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. p.230.

1.1.1 CAPTAÇÃO DA IMAGEM

Existem dois métodos de registo de imagem. No analógico, a luz captada pela objetiva é gravada diretamente na película através de um processo mecânico que move os *frames* do filme de acordo com o *shutter*. No método digital (mais usado no mundo académico), os sensores eletrónicos servem o mesmo propósito que a película, mas desta vez registam os padrões de luz e ausência dela de forma digital, através de 0's e 1's.

A maioria das câmaras digitais de alta definição (HD) possuem um sensor com o tamanho igual ou inferior a 35mm, semelhante ao usado nas máquinas fotográficas *reflex*.

O sensor processa a cor através da tecnologia *Bayer Filter*, permitindo que o sistema de três cores (RGB) se agrupe em padrões com a matriz GRGB.

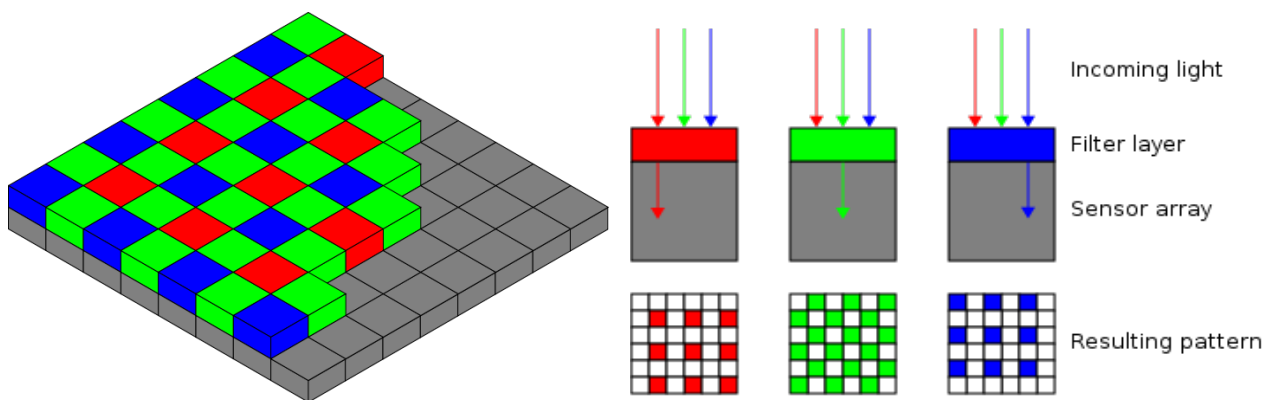


Gráfico 3 - Padrões de cor do sensor *Bayer*
[disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Bayer_filter]

Este método permite que metade dos filtros sejam ocupados pela cor verde, cor dominante na percepção do olho humano.

O filme “Ventre” foi filmado com uma BlackMagic Pocket Cinema Camera que contém um sensor *CMOS* de tamanho próximo de 16mm, esta câmara capta as imagens em formato *RAW*, o que permite uma correção de cor mais eficiente (13 stops de *Dynamic Range*).

O formato *RAW* permite ao utilizador o acesso a toda a informação que o sensor capta na criação da imagem digital, tal como o negativo no cinema analógico.

O *RAW* tem uma compressão mínima comparando com os formatos *MOV* ou *MP4*, não perdendo ou alterando a qualidade da imagem.

*RAW image files can in essence fill the same role as film negatives in traditional film-based photography: that is, the negative is not directly usable as an image, but has all of the information needed to create a final, viewable image.*⁵

A principal vantagem de gravar no formato *RAW* está no acesso à imagem em bruto, o que permite ao utilizador alterar os valores da cor de forma significativa graças à escala ampla de *dynamic range* e criar ambientes distintos com a mesma imagem.

1.1.2 A HARMONIA DAS CORES

*Hablar de la armonia de los colores es juzgar la acción simultánea de dos o de varios colores. Las experiencias y las pruebas de concordancias subjetivas de colores muestran que personas diferentes pueden tener opiniones distintas acerca de la armonia o la ausencia de armonia.*⁶

O debate sobre a harmonia das cores requer uma visão subjetiva na perspetiva do artista que interpreta cada conjunto ou obra.

A cor, fisicamente, é obtida através da presença/ausência de luz que incide numa superfície, a harmonia das cores está ligada à perceção do ser humano na forma como dois elementos se ligam e formam algo belo/feio. A subjetividade vem do paradigma da perceção da dinâmica de duas cores não ser exata de pessoa para pessoa. Geralmente pensa-se que cores harmoniosas são aquelas que em conjunto não apresentam um contraste acentuado.

Os termos “harmonioso” e “não harmonioso” são assumidos quando transmitem sensações agradáveis/desagradáveis ao espetador ou leitor. O termo existe e é usado, mas não oferece um carácter diretamente objetivo na sua perceção ou estudo.

O autor Johannes Itten, outrora professor de pintura, realizou uma experiência com os alunos com o objetivo de captar a expressão pessoal nas telas.

*Hice colocar a los alumnos ante sus hojas respectivas de manera que pudiera ver al mismo tiempo su cara y su concordancia de colores. Tras un breve silencio de extrañeza, todos empezaron a reir ya que se daban cuenta de la curiosa relación entre la expresión coloreada de los rostros y las concordancias de los colores respectivos. Acabé esta clase con estas palabras: “Las agrupaciones de colores que cada uno ha realizado responden a una impresión subjetiva: son colores subjetivos”.*⁷

⁵ BROWN, Blain – *Cinematography - Theory and Practice*. 2ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. p.154.

^{6/7} ITTEN, Johannes – *Arte del Color*. Edición abreviada. Paris: Editorial Bouret

1.1.3 PSICOLOGIA DA COR

A cor é o sinal mais poderoso que a natureza possui. A ciência comprova que é a primeira recordação que a nossa memória tem acesso. A cor também se relaciona com o nosso sistema nervoso como exemplifica Micco-Groenholm:

*Scientifically, it is the first thing we register when we are assessing anything: a very simple and obvious example of that is our reaction to a fly in our home: if it is black, we will probably find it a minor irritation, but if it has yellow stripes our reaction will be different. The same instinct tells us when food is unsafe to eat(...)*⁸

As ondas magnéticas (luz) atingem o olho humano em diferentes sentidos, influenciando a percepção. Na retina, elas são convertidas para impulsos elétricos que passam para o hipotálamo, a parte do cérebro que governa as hormonas e o sistema endócrino.

*Color is energy and the fact that it has a physical effect on us has been proved time and again in experiments – most notably when blind people were asked to identify colors with their fingertips and were all able to do so easily.*⁹

A cor gera significado quando é introduzida propositadamente numa obra de criação artística visual, existe um conjunto de cores básicas (10 no sistema generalizado) que apresentam propriedades psicológicas universais, dependendo da combinação de cores, cada uma delas afeta positivamente ou negativamente o espetador.

VERMELHO (Físico)¹⁰

Positivo: Coragem física, força, valor, energia, masculinidade, excitação.

Negativo: Desafiante, agressividade, impetuosidade, perigo.

Being the longest wavelength, red is a powerful color. Although not technically the most visible, it has the property of appearing to be nearer than it is and therefore it grabs our attention first. Hence its effectiveness in traffic lights the world over. Its effect is physical; it stimulates us and raises the pulse rate, giving the impression that time is passing faster than it is. It relates to the masculine principle and can activate the “fight or flight” instinct. Red is strong, and very basic.

⁸ GROENHOLM-Micco - Color Psychology (the “Colour Affects” system) Consultado em Outubro de 2014. Disponível em: [<http://micco.se/wp-content/uploads/2010/05/Micco-Groenholm-on-Color-Affects-System.pdf>] p.1

⁹ GROENHOLM-Micco - Color Psychology (the “Colour Affects” system) Consultado em Outubro de 2014. Disponível em: [<http://micco.se/wp-content/uploads/2010/05/Micco-Groenholm-on-Color-Affects-System.pdf>] p.2

¹⁰ Conteúdo traduzido do ensaio de Micco-Groenholm. p.3

Pure red is the simplest color, with no subtlety. It is stimulating and lively, very friendly. At the same time, it can be perceived as demanding and aggressive.

AZUL (Intelecto)

Positivo: Inteligência, comunicação, veracidade, confiança, serenidade, dever, lógica, reflexão.

Negativo: Frieza, falta de emoção, baixo carácter, crueldade.

Blue is the color of the mind and is essentially soothing; it affects us mentally, rather than the physical reaction we have to red. Strong blues will stimulate clear thought and lighter, soft blues will calm the mind and aid concentration. Consequently it is serene and mentally calming. It is the color of clear communication. Blue objects do not appear to be as close to us as red ones. Time and again in research, blue is the world's favorite color. However, it can be perceived as cold, unemotional and unfriendly.

AMARELO (Emocional)

Positivo: Ótimismo, confiança, auto-estima, emoção, amizade, criatividade.

Negativo: Irracionalidade, medo, fragilidade, depressão, ansiedade, suicídio.

The yellow wavelength is relatively long and essentially stimulating. In this case the stimulus is emotional, therefore yellow is the strongest color, psychologically. The right yellow will lift our spirits and our self-esteem; it is the color of confidence and optimism. Too much of it, or the wrong tone in relation to the other tones in a color scheme, can cause self-esteem to plummet, giving rise to fear and anxiety. Our "yellow streak" can surface.

VERDE (Equilíbrio)

Positivo: Harmonioso, estabilidade, frescura, amor universal, descanso, restauro, preocupação ambiental, paz.

Negativo: Falta de paciência, estagnação, nervosismo.

Green strikes the eye in such a way as to require no adjustment whatever and is, therefore, restful. Being in the centre of the spectrum, it is the color of balance – a more important concept than many people realize. When the world around us contains plenty of green, this indicates the presence of water, and little danger of famine, so we are reassured by green, on a primitive level. Negatively, it can indicate stagnation and, incorrectly used, will be perceived as being too bland.

ROXO (Espiritual)

Positivo: Espiritualidade, contentamento, luxuosidade, autenticidade, verdade, qualidade.

Negativo: Introversão, decadência, supressão, inferioridade, morte.

The shortest wavelength is violet, often described as purple. It takes awareness to a higher level of thought, even into the realms of spiritual values. It is highly introverted and encourages deep contemplation, or meditation. It has associations with royalty and usually communicates the finest possible quality. Being the last visible wavelength before the ultra-violet ray, it has associations with time and space and the cosmos. Excessive use of purple can bring about too much introspection and the wrong tone of it communicates something cheap and nasty, faster than any other color.

LARANJA (Calor)

Positivo: Conforto físico, calor, segurança, sensualidade, paixão, abundância, diversão.

Negativo: Frustração, imaturidade, falta de valores.

Since it is a combination of red and yellow, orange is stimulating and reaction to it is a combination of the physical and the emotional. It focuses our minds on issues of physical comfort - food, warmth, shelter etc. - and sensuality. It is a 'fun' color. Negatively, it might focus on the exact opposite - deprivation. This is particularly likely when warm orange is used with black. Equally, too much orange suggests frivolity and a lack of serious intellectual values.

CASTANHO (Natureza)

Positivo: Seriedade, conforto, natureza, reabilitação, apoio.

Negativo: Falta de humor, peso, falta de sofisticação.

Brown usually consists of red and yellow, with a large percentage of black. Consequently, it has much of the same seriousness as black, but is warmer and softer. It has elements of the red and yellow properties. Brown has associations with the earth and the natural world. It is a solid, reliable color and most people find it quietly supportive - more positively than the ever, popular black, which is suppressive, rather than supportive.

CINZENTO (Neutro)

Positivo: Neutralidade Psicológica.

Negativo: Falta de confiança, presunção, depressão, falta de energia.

Pure grey is the only color that has no direct psychological properties. It is, however, quite suppressive. A virtual absence of color is depressing and when the world turns grey we are instinctively conditioned to draw in and prepare for hibernation. Unless the precise tone is right, grey has a dampening effect on other colors used with it. Heavy use of grey usually indicates a lack of confidence and fear of exposure.

PRETO

Positivo: Glamour, segurança, sofisticação, segurança emocional, eficiência, substância.

Negativo: Opressão, frieza, ameaça, peso.

Black is all colors, totally absorbed. The psychological implications of that are considerable. It creates protective barriers, as it absorbs all the energy coming towards you, and it enshrouds the personality. Positively, it communicates absolute clarity, with no fine nuances. It works particularly well with white. It communicates sophistication and uncompromising excellence. It creates a perception of weight and seriousness (it is a myth that black clothes are slimming). Black is essentially an absence of light, since no wavelengths are reflected and it can, therefore be menacing; many people are afraid of the dark.

WHITE

Positivo: Higiene, claridade, pureza, simplicidade, sofisticação.

Negativo: Frieza, elitismo.

Just as black is total absorption, so white is total reflection. In effect, it reflects the full force of the spectrum into our eyes. Thus it also creates barriers, but differently from black, and it is often a strain to look at. It communicates, "Touch me not!" White is purity and, like black, uncompromising; it is clean, hygienic, and sterile. The concept of sterility can also be negative. Visually, white gives a heightened perception of space. The negative effect of white on warm colors is to make them look and feel garish.

1.2 SIGNIFICAÇÃO (SEMIÓTICA)

As cores que acompanham as personagens ao longo do filme assumem uma narrativa subliminar, reforçando o significado de cada ação. As personagens principais (Ana e Tiago) estão rodeadas de elementos icónicos de carácter. As cores usadas no vestuário das personagens são o exemplo do caminho para entrar no parâmetro da descoberta das personalidades que narram o filme “Ventre”.

A atribuição de significado foi baseada na conduta lógica da pesquisa de Micco-Groenholm e na obra *If it's Purple, Someone's Gonna Die* de Patti Bellantoni.

1.2.1 TIAGO NO CAMINHO DO “ABISMO”

Na primeira cena, Tiago entra em campo com uma t-shirt de manga caviada de cor vermelha. Na narrativa, a personagem chega a casa com as doses de heroína, a calma e naturalidade no ato são evidentes e não existe preocupação com o facto de Ana estar grávida. A cor vermelha é utilizada numa primeira instância para situar o espetador na temática, o perigo iminente do consumo e tráfico de drogas, num ambiente pouco familiar e com uma criança a caminho.

A personagem está associada ao vício, na primeira cena ele injeta a namorada, prometendo que será a última vez, nas restantes cenas está implícita a vida de crime e da marginalidade. O acerto de contas completa a bola de neve desgastada do ciclo da adição. O vermelho representa o perigo que rodeia Tiago, por mais vezes que ele tire ou vista a t-shirt, o alerta é constante.



Figura 1.1 - Associação da cor vermelha a Tiago - Cena 1 do filme “Ventre”

*Red is power. But red doesn't come with a moral imperative. Depending on the story's needs, red can give power to a good guy or a bad guy.*¹¹

Tiago usa a cor vermelha como peça de roupa, unicamente na primeira cena, embora esteja rodeado pelos apontamentos coloridos no desenrolar da narrativa.

Na cena três, Tiago furta a mãe sem ela tomar consciência, depois de um jantar atribulado. A personagem percorre um caminho para a “escuridão” com o consumo de heroína a ser o único objetivo de vida, levando-o a tomar más decisões que consequentemente afetam Ana. O “abismo” na personagem é assinalado metaforicamente com a t-shirt roxa, que Tiago mantém até à cena seguinte.

*Sometimes a film is designed with completely “normal” colors – appropriate to the location except for one key scene in which the ambient color changes for a reason. When it is done well, we're not conscious of it, but our nervous system and emotional centers register it and it manifests physically.*¹²

Na cena quatro, Tiago volta a consumir, desta vez coloca a sua vida e de Ana em perigo com a vinda de Sacramento. A cor roxa simboliza o caminho negativo que Tiago percorre, Sacramento usa um casaco preto, combinado com uma t-shirt vermelha. Sacramento exige o seu pagamento e ameaça Tiago de morte. A cena quatro assinala o momento que Tiago deixa de ser a fonte de perigo.



Figura 1.2 - Sacramento ameaça Tiago - Cena 4 do filme “Ventre”

¹¹ BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.2.

¹² BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.23.

No regresso de Ana a casa (cena 7), a porta vermelha marca grande parte do enquadramento. A personagem bate à porta por alguns momentos, até que Tiago aparece, em tronco nu e ensanguentado.



Figura 1.3 - Associação da cor vermelha a Tiago - Cena 7 do filme “Ventre”

Red is a strong color that advances from a surface, and is thought to be arousing. Symbolically red is associated with fire, love, joy, passion, and energy. As a heraldic color, red embodies courage and zeal. It is also connected with revolution, blood and danger.¹³

Tiago desculpa-se perante a companheira, mas esta não aguenta mais e acaba por seguir outro rumo, longe do “abismo” e dos ambientes “sombrios”.

A relação entre a personagem Tiago e a cor vermelha segue a seguinte lógica:

1. Vermelho – Ventre;
2. Vermelho – Sangue;
3. Vermelho – Perigo;
4. Vermelho – Droga;
5. Vermelho – Confronto.

A partir do momento em que Tiago usa a t-shirt roxa (cena 3), a sua vida/relação com Ana cai exponencialmente, a adição à heroína ganha força e afeta os seus juízos de valor.

¹³ BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.2.

*We found **purple** is as color that inspires associations with the non-physical. It sends a signal that someone or something is going to be **transformed**. For example, in “West Side Story”, Bernardo, his purple shirt as intense as his attitude, mambos with Anita, not knowing that in twenty-four hours he will be dead. In “The Sixth Sense”, dressed in elegant iridescent violet, Anna goes to the wine cellar only to return within minutes see her husband murdered. The death may not always be literal. **It may not always be “someone” but “something” that will die or be lost when purple appears onscreen.***¹⁴

1.2.2 ANA E A “ASCENÇÃO”

Ao contrário de Tiago, a personagem Ana figura o caminho de “ascensão”, finalizando o filme com o espírito livre do ambiente envolvente da toxicodependência. É perceptível a alteração visual e emocional de Ana com o desenrolar da narrativa.

A personagem é caracterizada por duas cores, o bege e o azul. Na construção da carga emocional de Ana, o bege foi pensado como um intermédio entre o amarelo e o branco que acompanha a personagem durante grande parte do filme e apenas no final, momento da “libertação”, é que a cor branca assume o protagonismo. A tonalidade de cor que assiste Ana em grande parte de “Ventre”, é inspirada no filme *Rosemary’s Baby* de Roman Polansky, adaptação da obra de Ira Levin.

Numa fase inicial da narrativa, Rosemary vive num mundo ingénuo movido pelo sonho romântico do seu amado. Após um primeiro contacto com a morte de uma vizinha (Terry) por suicídio, o jovem casal inicia uma relação de amizade com os vizinhos mais velhos, Roman e Minnie Castevet.

O ambiente filmico de *Rosemary’s Baby* é expressivamente carregado de amarelo, mas foram apenas dois apontamentos no início do filme que me levaram à seleção da cor ideal para a personagem de Ana. A escolha recaiu sobre a forma de como a cor poderia transportar a conotação de inocência e simplicidade à personagem.

¹⁴ BELLANTONI, Patti – *If it’s Purple, Someone’s Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.191.

Primeiro exemplo:



Figura 1.4 - Primeiro exemplo de comparação de tonalidade de cor entre “Ventre” e “Rosemary’s Baby”

Pale yellow is like Rosemary. It signals open and happy and innocent.¹⁵



Figura 1.5 - Segundo exemplo de comparação de tonalidade de cor entre “Ventre” e “Rosemary’s Baby”

Polansky uses a pale yellow clue to character once again, six years later, in Chinatown. In both cases, the yellow is a metaphor of innocence. But it is innocence violently lost. Rosemary’s yellow is pastel and childlike.¹⁶

A cor azul foi adicionada ao guarda-roupa de Ana de forma a intensificar a qualidade do subtexto da narrativa. As cores azul e verde, recorrentes em adereços da personagem (casaco e mala) foram usados com a finalidade de criar uma aura positiva à volta de Ana, os objetos têm conotações de esperança, fé e coragem, sentimentos contrários ao esperado na sua relação com Tiago. A “libertação” de Ana passa pela ajuda da força interior, demonstrada visualmente com as roupas e objetos que a acompanham.

¹⁵ BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.65.

¹⁶ BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.69.

*Blue can be a tranquil pond or a soft blanket of sadness. It is quiet and aloof. It is a color to think to (...).*¹⁷



Figura 1.6 - Associação da cor azul a Ana - Cena 9 do filme “Ventre”

Neste quadro, referente à cena final do filme “Ventre”, a personagem finalmente livra-se do mundo das drogas e dos problemas adjacentes, atravessa a margem, separada pelo azul do rio, em completa sintonia com a tonalidade do ambiente filmico, Ana é totalmente encoberta pelo azul “tranquilizador” e cheio de “esperança”.¹⁸

Ana usa a carteira de cor verde a partir da segunda cena, a personagem quer deixar o vício da droga e agarra-se a todas as oportunidades para ter uma vida mais controlada, como é o caso da consulta no Centro de Apoio ao Toxicodependente e a preocupação constante com o futuro filho. A carteira é parte integrante do vestuário da personagem, qualquer que seja a dinâmica do seu estado de espírito.



Figura 1.7 - Carteira Verde nas cenas 3 e 7 do filme “Ventre”

¹⁷ BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3, p.82.

¹⁸ Referência correspondente ao significado da cor Azul (p.19)

Na penúltima cena do filme, Ana acorda pensativa e admira a radiografia do seu filho, a decisão de abandonar Tiago e a vida de consumo é a mais acertada.

A transformação ocorre quando Ana se levanta e veste o vestido branco por cima da roupa preta que ostenta. A liberação daquele mundo estaria prestes a acontecer, a fuga da prisão, um novo rumo para Ana.



Figura 1.8 - “Libertação” de Ana - Cena 9 do filme “Ventre”

1.2.3 SIMBOLOGIA

O filme “Ventre” é iniciado com um plano da janela de casa dos protagonistas, o ponto de referência do espetador é escuro relativamente ao mundo exterior, uma metáfora para o espaço negro e confinado de um estabelecimento prisional.

De seguida é apresentado o “ventre” de Ana, parcialmente coberto com uma t-shirt de cor neutra e letras desgovernadas, alternadas entre o roxo e o verde.

Podemos também ver que existe um apontamento de cor roxa a sair da gaveta da cómoda, no final do filme, Ana vai perder Tiago para as drogas, e retira o seu vestido branco daquele móvel, indo de seguida para a janela, decidida a emergir no mundo com luz. Um antagonismo entre o início e o fim da narrativa.

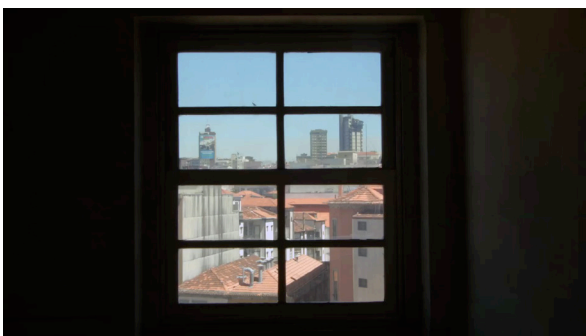


Figura 1.9 - Simbologias presentes na cena 1 do filme “Ventre”

Na leitura seguinte, verifica-se que Ana está magoada e Tiago aparece em plano com um brinquedo para a futura criança. O brinquedo foi encontrado na rua e sinaliza o perigo que as mãos da personagem poderão assumir no desenrolar da narrativa, a cor amarela, ao contrário do atributo que fornece a Ana a sua inocência, em Tiago tem um significado assumidamente de cautela.

*Yellow is a contrary color. It's the color of both jonquils and yellow jackets. That's your first clue, or warning. One of the reasons yellow is the color used for caution signs is that it's visually aggressive.*¹⁹

No momento da injeção, é visível parte de um quadro de Hera (Deusa da fertilidade, também associada ao sangue e à morte) que se apresenta do lado da cama mais próximo de Ana, mais um elemento que coloca crença na construção da personalidade da personagem.



Figura 1.10 - Simbologias presentes na cena 1 do filme “Ventre”

A cena dois é composta por dois momentos: no primeiro, a personagem situa-se perto da luz incidente no corredor, propícia de uma sala desconhecida, Ana está preocupada com a consulta. Embora a personagem não entre na sala iluminada, esta luz incidente transmite uma orientação espiritual; No segundo momento, Ana mostra a radiografia à médica e de seguida toma a sua dose diária de metadona.

¹⁹ BELLANTONI, Patti – *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. 1ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2013. ISBN 0-240-80688-3. p.42.



Figura 1.11 - Simbologias presentes na cena 2 do filme “Ventre”

No segundo momento, Ana retira da carteira verde a radiografia e mostra à médica, tal como foi enunciado anteriormente, a camisola bege acrescenta uma certa inocência à personagem e a mala verde uma esperança num futuro melhor para si e para o seu filho.

Na terceira cena, Tiago janta em casa da mãe e apresenta-se de t-shirt roxa. Contrariamente a Ana, o personagem masculino torna-se mais agressivo e prepotente em conseguir dinheiro para alimentar o vício.

Tiago fuma um cigarro à janela enquanto olha para o exterior, a ligação com o ambiente escuro da noite dá-nos uma pista sobre onde o personagem se encontra confortável. A dualidade de ambientes (cozinha/sala, interior/exterior) é aprofundada no capítulo referente ao **Ambiente Fílmico**.



Figura 1.12 - Associação da cor roxa a Tiago - Cena 3 do filme “Ventre”

A quarta cena retorna ao quarto do casal, com uma visita inesperada de Sacramento, o confronto emocional entre Ana e Tiago intensifica-se quando ela descobre que o namorado voltou a consumir. Visualmente as duas personagens apresentam algum afastamento causado pelo seu posicionamento nos planos e pela falta de controlo de Tiago relativamente às drogas.



Figura 1.13 - Simbologias presentes na cena 4 do filme “Ventre”

Na parede perpendicular à cama existe um quadro com a obra “Susanna and the Elders”, cuja analogia se refere ao facto do corpo de Ana sofrer uma aproximação metafórica de interesse de Tiago e Sacramento.

A vinda de Sacramento arrasa com Tiago, o “outsider” passa a ser a fonte de perigo e de poder perante o medo e incerteza do casal. Sacramento é caracterizado com uma camisola vermelha e um casaco preto, mostrando que é um homem perigoso, ligado ao narcotráfico e que poderá magoar Tiago. A cor vermelha passa de Tiago para Sacramento, exatamente pela alternância de fonte de perigo que se verifica na cena quatro.

A cena 7 marca o “ascender” de Ana depois de se ter prostituído, a personagem vai ficando mais iluminada à medida que sobe as escadas. De seguida e quando repara que Tiago não abre a porta é tomada pelo medo e desespero. A porta vermelha representa a separação entre o casal, e o perigo que tiveram de enfrentar.

A mala verde e o casaco azul marcam um contraste prepositado com o vermelho da porta, as cores não são “harmoniosas” e o desespero da personagem existe, por saber à partida, o que terá acontecido a Tiago.



Figura 1.14 - Contraste entre Ana e a porta Vermelha - Cena 7 do filme “Ventre”

Na oitava cena, penúltima do filme “Ventre”, a protagonista toma a decisão de abandonar a vida antiga, esta opção é tomada na escolha entre a radiografia e o garrote, os dois símbolos de vida/morte. A dualidade vida/morte é repetida quando Ana veste o vestido branco por cima do preto e quando sai do túnel em direção à outra margem, onde há luz e uma vida nova.

A construção do subtexto da narrativa “Ventre” foi realizada ao longo de vários meses, tendo eu (Diretor de Fotografia) e o realizador, bastante tempo para associar obras e cores às personagens. Visualmente as cores são fortes e seguem as regras gerais da semiótica e significação. Foi um desafio aprofundar o subtexto de uma narrativa com a temática tão frágil. O filme “Ventre” foi um tubo de ensaio das experiências teóricas.



Figura 1.15 - Decisão de Ana - Cena 8 do filme “Ventre”

2. AMBIENTE FÍLMICO

*Os azuis do céu revelam-nos a lei fundamental do cromatismo.*²⁰

A criação do ambiente fílmico está condicionada aos mais variados fatores como: estética, *look*, narrativa, composição, entre outros. Neste capítulo é esclarecido o método básico de criação física desses ambientes de forma a imprimir dinamismos e a completar visualmente o produto final.

Após a análise da percepção visual e atribuição de significado da cor, este capítulo explica algumas metodologias sobre o uso da cor na construção do ambiente fílmico. Numa primeira abordagem é explicada a diferença entre luzes “quentes” e “frias”, com o seguimento da ideologia de Edgar Moura nos aspetos básicos da direção de fotografia.

São apresentados exemplos práticos da conceção visual na relação de ambientes interiores/exteriores do filme “Ventre”. O capítulo é concluído com uma síntese geral da relação da cor com o ambiente fílmico, dando a ideia da construção da *mise-en-scène* e dos ambientes do filme “Ventre”

*Esse paralelo entre a atmosfera e os filtros nos ajuda a compreender como funcionam a luz e suas cores. Ajuda também a entender que não são as cores que determinam se uma luz é natural ou artificial. Uma luz amarela pode ser tão natural quanto a luz artificial que usamos dentro de casa. Basta olhar a luz amarelada do sol de fim de tarde para ver que ela tem a mesma cor da luz da cozinha. Podemos dizer também que as fontes de luz são todas iguais, e que a diferença entre a luz da cozinha e aquela do sol é a intensidade da reação que transformou matéria em energia. Se essa reação for intensa e emitir muita radiação, teremos uma luz diferente daquela gerada por uma outra reação de pouca intensidade. Isso pode ser observado em astrofísica. Ou em qualquer chama de fogão. Estrelas e chamas azuis são novas e quentes. As vermelhas, velhas e frias.*²¹

²⁰ “Les bleus du ciel nous révèlent la loi fondamentale du chromatisme.” Goethe (Maximes, 575), *Écrits sur l’art* (Paris: GF-Flammarion, 1983), p. 14

²¹ MOURA, Edgar Peixoto de – *50 anos Luz, Câmera e Ação*. 2ªed.. São Paulo (Brasil): Editora SENAC, 2001. ISBN 85-7359-099-8, p.149.

2.1 LUZES “QUENTES” E “FRIAS”

Antes de falar em qualquer aspeto da construção do ambiente fílmico, é necessário o esclarecimento sobre luzes “quentes” e “frias”. Estamos habituados a ver como uma cor quente o vermelho ou o laranja, pois associamos ao fogo, calor ou sol... Sendo o azul uma cor fria, como a água.

No cinema funciona ao contrário, e a explicação é simples. Edgar Moura dá o exemplo do fogo, que visivelmente é vermelho, *mas quente mesmo é o fogo azul*. Ou no caso da chama do fogão da cozinha: *na base, onde a chama sai do bico de gás, ela é azul; passa então por todas as cores do arco-íris até se transformar em amarela e, por fim, vermelha*.²²

Para contrariar a tendência das gamas cromáticas, existem as películas *daylight* e *tungsten*, no caso do digital estes balanceamentos fazem parte das definições da imagem. A opção de película ou balanceamento *daylight* é usada quando existe um excesso de azuis (luz quente), dando um *look* normal à luz do dia. Contrariamente a opção *tungsten* foi fabricada para dar um bom resultado à luz amarela das lâmpadas incandescentes (luz fria).

Os termos “luz quente” e “luz fria” são diferentes das tonalidade de cor. Na pintura, aprendemos que cores quentes, são aquelas que nos dão a referência visual de calor como os vermelhos e laranjas e as cores frias são o azul e o ciano.

No cinema, a temperatura de cor está associada à quantidade de energia, calor e comprimento de onda que a fonte luminosa atinge.

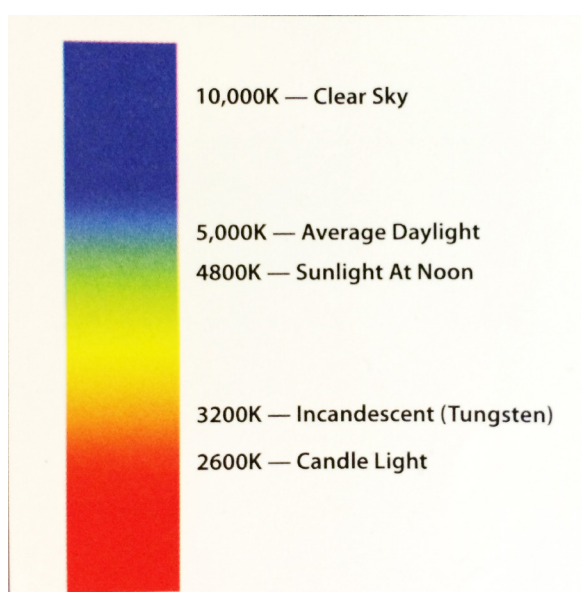


Gráfico 4 - Gráfico de temperatura de cor ²³

Uma luz de alta intensidade, alta energia, alta potência calorífica e com o comprimento de onda curto é referida com uma luz de alta temperatura de cor. É o exemplo da luz do sol ou dos *HMI's*. Do lado contrário estão as luzes de baixa temperatura de cor, aquelas que têm fraca intensidade, pouca energia, não transmitem muito calor e o comprimento de onda é mais longo como por exemplo as luzes de tungsténio das lâmpadas incandescentes, usadas como luz artificial e que estamos habituados a ver em casa.

²² MOURA, Edgar Peixoto de – *50 anos Luz, Câmera e Ação*. 2ªed.. São Paulo (Brasil): Editora SENAC, 2001. ISBN 85-7359-099-8. p.150.

²³ BROWN, Blain – *Cinematography - Theory and Practice*. 2ª ed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. p.235.

O truque para memorizar passa por associar a luz ultravioleta (violeta é mais parecido com o azul) é a que tem mais energia, e a infravermelho (irmão do vermelho) menos energia.

No filme “Ventre” foram usados vários tipos de lâmpadas e materiais, desde *dedolight’s* a *HMI’s*. Referente à luz de dia (*daylight*), os *HMI’s* foram a melhor opção, tendo a possibilidade de acrescentar filtros de cor laranja para simular o nascer/pôr do sol.

Os *dedolight’s* e *kinoflow’s* fizeram parte da iluminação dos ambientes noturnos, sendo de fraca potência, permitiram dar o *look* naturalista de uma casa “normal”, que foi o principal objetivo.²⁴

Quanto mais baixa for a temperatura de cor, mais vermelha será a sua luz. Quanto mais alta, mais azul. Assim, as lâmpadas de temperatura de cor baixa, ditas de 3200°K, são as que são usadas correntemente nos estúdios de cinema e TV. São mais ou menos equivalentes às lâmpadas de casa. É verdade que as lâmpadas caseiras mal chegam aos 2800°K, mas vá lá; passam como se fossem de 3200° K. Essas lâmpadas, ditas de luz artificial, são usadas para iluminar os filmes equilibrados para 3200°K, e esses filmes são chamados de tungstênio. E o filme para luz artificial.

*As lâmpadas de alta temperatura de cor, que são equivalentes à luz do sol, são usadas para iluminar as cenas dos filmes daylight, e estes são balanceados para 5500°K.*²⁵

2.2 CONSTRUÇÃO DO AMBIENTE FÍLMICO

2.2.1 ILUMINAÇÃO (DNI)

Em relação à construção da iluminação, Edgar Moura indica que para além do enquadramento de cada plano, é preciso definir a direção da luz (para onde “ataca”), qual a sua natureza (difusa/dura; direta/indireta; quente/fria; filtrada/não filtrada) e por fim a sua intensidade. O autor dá a esta sequência de opções a sigla **DNI**.

A natureza criativa do diretor de fotografia varia consoante o género fílmico e narrativa, para Edgar Moura existe apenas um *modus operandi* correto, abrangente a todo o cinema, no livro *50 anos Luz, Câmera e Ação* constam dicas preciosas sobre minuciosidades preciosas na hora de rodar.

²⁴ Os floorplants referentes à iluminação do filme “Ventre” estão presentes no capítulo **Análise de Caso** e nos **Anexos**.

²⁵ MOURA, Edgar Peixoto de – *50 anos Luz, Câmera e Ação*. 2ªed.. São Paulo (Brasil): Editora SENAC, 2001. ISBN 85-7359-099-8. p.155.

Com base na regra **DNI**, a construção do ambiente filmico deverá ser iniciada com a posição e direção das fontes de iluminação. A principal fonte tem de estar entre 45° e 90° da reta ator/câmara, possibilitando a presença do ator e ainda criar compensação (caso a fonte esteja mais próxima da câmara) ou contraluz (caso a fonte esteja mais próxima do ator).

Apesar de não haver regras definidas quanto à posição de qualquer elemento de iluminação, o autor descreve uma forma de criar um ambiente filmico mais “realista”, o que foi pretendido no filme “Ventre”.

Quanto ao elemento N da sigla DNI, E.Moura dá bastante importância à natureza da luz que é escolhida para cada cena:

Depois de resolver qual será a direção do ataque, é chegada a hora de decidir qual será a sua natureza. O problema de resolver a natureza da luz é crucial. Dessa escolha dependerá o realismo da cena. É fácil entender isso, pois embora o filme não veja as cenas com os mesmos olhos que a gente vê, essa diferença não é suficiente para mudar a natureza da luz com que devemos iluminar a cena. Se, por exemplo, quisermos que a cena pareça iluminada pelo sol, devemos usar uma fonte que seja dessa mesma natureza, ou seja, uma luz dura, que cause sombras. Assim, conseguiremos fazer o que o sol faz, sombras duras, bem desenhadas. Se a escolha que fizermos nesse estágio for errada — nesse exemplo, se tentássemos iluminar um ext./dia com sol com luz difusa -, nunca chegaremos ao resultado procurado.²⁶

A natureza da luz é muito importante na criação dos ambientes, no caso de “Ventre”, recorde-me de utilizar luz dura que não estava planeada. Na cena inicial do filme, uma das mais dramáticas, para além da luz natural do sol (a hora de rodagem foi propositada devido à posição do sol em relação à janela principal), foi acrescentado um *HMI* para criar sombras mais definidas e dar alguma dinâmica no contraste dos corpos no quarto.

Outro exemplo concreto de luz dura ocorre na terceira cena, quando Tiago vai à janela fumar e é iluminado por um candeeiro de rua. Na fase de planeamento foi estudado um tipo de iluminação mais difuso e abrangente, mas no *set* a opção foi pela escolha apresentada. (*Floorplants* disponíveis nos **Anexos**).

²⁶ MOURA, Edgar Peixoto de – *50 anos Luz, Câmera e Ação*. 2ªed.. São Paulo (Brasil): Editora SENAC, 2001. ISBN 85-7359-099-8. p.399.



Figura 2.1 - Iluminação exterior - Cena 3 do filme “Ventre”

Retomando a regra de Edgar Moura e finalizando a sequência **DNI**, a intensidade que é atribuída à iluminação deve ser ajustada consoante a profundidade de campo pretendida. A intensidade só é definida depois da escolha do valor do diafragma a usar. Há várias técnicas para controlar o valor da intensidade, tais como: colocar atritos à frente do refletor, telas de arame, filtros naturais, etc...

O uso de difusores não é aconselhável pois servem para alterar a natureza da luz e não a sua intensidade. O *flood* e o *spot* são mecanismos incorporados na fonte luminosa que possibilitam a alternância de intensidade e diâmetro da área abrangida.

Quanto ao excesso de luz, é possível acrescentar filtros *ND*, o que “corta” a luz em 3, 6 ou 9 *stops*, mantendo o mesmo valor de diafragma. (Os filtros *ND* são mais frequentes em exteriores).

*Qualquer uma dessas maneiras é válida para chegar ao diafragma que queremos. Mas não é só para determinar a profundidade de campo que se escolhe um diafragma antes de começar a iluminar. Faz-se isso porque não há outra maneira de iluminar.*²⁷

²⁷ MOURA, Edgar Peixoto de – *50 anos Luz, Câmera e Ação*. 2ªed.. São Paulo (Brasil): Editora SENAC, 2001. ISBN 85-7359-099-8. p.401.

2.2.2 PROCESSO VISUAL

O ambiente fílmico é criado pelos elementos físicos que são visíveis ao olho da câmara. Cada espaço tem dimensões específicas e para criar um ambiente fílmico “natural” e “credível” há vários fatores que entram no jogo.

COMPOSIÇÃO DO SET:

O espaço deve ser decorado consoante as exigências da estética do filme a rodar. Trata-se do local de interação entre os atores, a composição estética do *set* é a base da criação do ambiente fílmico.

Another Dimension:

*An art director needs to understand three-dimensional design. How else can shapes work together from more than one angle? Cameras shoot from many positions. Although a set may look terrific from straight on, how will it look from other angles?*²⁸

ILUMINAÇÃO:

A iluminação não deve ser exagerada ou inexistente, alguns apontamentos como “luz do candeeiro” ou “luz exterior” podem fazer toda a diferença.

CORES:

A natureza do ambiente influencia a perceção do espetador, o “dia” e a “noite” no mesmo espaço terão de obter cargas completamente diferentes.

*Color description is a subjective process, so to provide an objective view, art directors provide color chips and color sketches for scenic artists and set painters. Production designers use color for psychological and stylistic effect by keying certain colors to characters, scenes, and sequences. Some designers work out the general color progression from scene to scene before they do other design schemes. If a character's personality is dark, the designer can use low-key colors. If the character is a happy type, the chosen color scheme can be in light values.*²⁹

²⁸ OLSON, Robert L. – *Art direction for film and video*. 2ªed.. Woburn, MA (EUA): Focal Press, 1998. ISBN 0-240-80338-8. p.12.

²⁹ OLSON, Robert L. – *Art direction for film and video*. 2ªed.. Woburn, MA (EUA): Focal Press, 1998. ISBN 0-240-80338-8. p.13.

RELAÇÃO COM O EXTERIOR:

Na construção do ambiente fílmico, um dos factores mais importantes é a relação que o *set* tem com o “mundo exterior” ou “mundo real”.

A existência de uma janela ou porta cria realismo ao cenário causado pela interação do ambiente controlado do interior com a imprevisibilidade do exterior.

A utilização da luz natural em espaços interiores é a prova do positivismo que esta relação pode causar. No filme “Ventre”, a interação interior/exterior foi explorada como meio de significação abrangente ao espaço fílmico.

*Sometimes the way the actors, setting, and decor in a movie look is the most powerful impression we take away from a first viewing. But design involves more than first impressions. Whatever its style and ultimate effect may be, design should help express a movie's vision; create a convincing sense of times, spaces, and moods; suggest a character's state of mind; and relate to developing themes. Ideally, a movie's design should be appropriate to the narrative.*³⁰

2.3 RELAÇÃO INTERIOR/EXTERIOR NO FILME “VENTRE”

Tal como analisado no capítulo referente à **Cor** e na **Análise de Caso**, a construção do ambiente fílmico do filme “Ventre” foi iniciada com o motivo de completar a dimensão significativa entre as personagens e o meio que as rodeia.

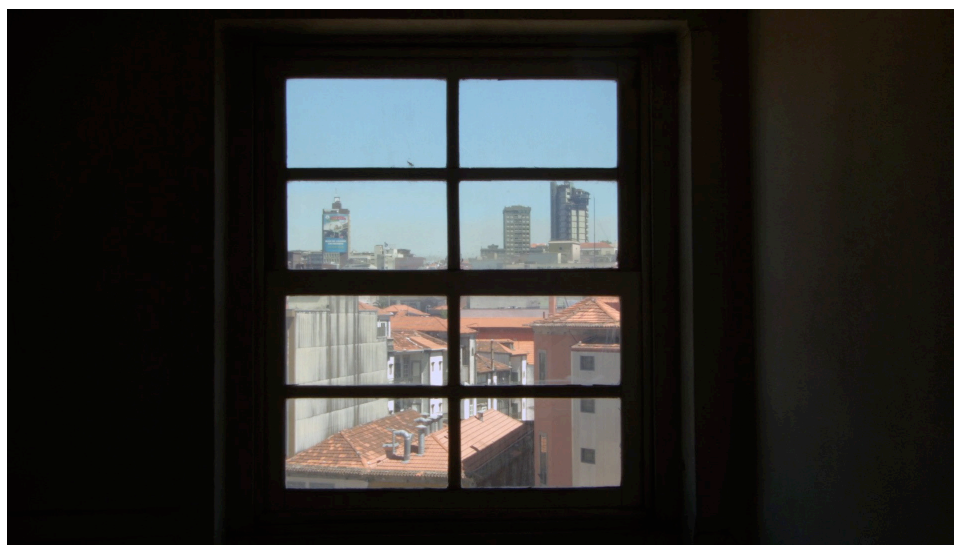


Figura 2.2 - Relação interior/exterior - Cena 1 do filme “Ventre”

³⁰BARSAM, Richard Meran – *Looking at movies: an introduction to film*. 3ªed.. London, (UK): W.W.Norton & Company Ltd., 2009. ISBN 978-0-393-11652-6 (ebook). p.161

A figura 2.3 (primeiro plano do filme) mostra a ligação do quarto das personagens com o exterior, a diferença de luminosidade e a presença de uma janela fechada com linhas retas transporta a sensação de enclausuramento.

Na primeira cena também é evidente a relação que Tiago tem com o exterior, ele só está confortável fora do isolamento das quatro paredes.



Figura 2.3 - Tiago nas cenas 1 e 3 do filme “Ventre”

A interação das personagens em diferentes espaços (interior/exterior dentro da mesma cena) permite uma composição estética mais coesa e “realista”.

O local da cena cinco foi escolhido pela influência da figura 3.10 (**Análise de Caso**) e por ter várias linhas retas no enquadramento. O equilíbrio das linhas entra em confronto com a decisão que Ana está prestes a tomar.



Figura 2.4 - Estação de autocarros - Cena 5 do filme “Ventre”

Na sétima cena, a condicionante do espaço permitiu que a personagem “emergisse” de um local escuro para a porta de casa. Depois do sacrifício que Ana realiza com o objetivo de recuperar o dinheiro perdido, ela dirige-se à porta num passo acelerado e com a luz incidente cada vez mais forte. O enquadramento é composto por tons castanhos, o que transmite paz e tranquilidade a Ana tal como refenciado no capítulo da **Cor**. O *mood* da cena sofre uma alteração drástica quando a personagem se defronta com a porta vermelha.



Figura 2.5 - Relação iluminação/profundidade - Cena 7 do filme “Ventre”

Os ambientes fílmicos de “Ventre” foram construídos com base na relação que a personagem tem com o espaço, a interação não é previsível nem estruturada numa primeira fase, mas no período dedicado à decoração do *set* foi delineada a relação de dualidade entre o interior/ exterior, Ana/Tiago, dia/noite e “abismo”/”salvação”.

2.4 SÍNTESE DE COR E AMBIENTE FÍLMICO

A relação entre o ambiente fílmico e a perceção visual da cor é iniciada na construção da *mise-en-scène*.

Mise-en-scène é a expressão francesa para o local onde se passa a ação, diferente da definição de *set*, o termo refere-se ao *look* geral que compõe o filme. Tal como demonstrado anteriormente neste capítulo, a composição visual do filme influencia a forma como o espetador se relaciona com a narrativa, sendo a *mise-en-scène* o primeiro impacto visual.

A construção visual parte do design e da composição: O design é o processo de criação do *set*, do décor e da iluminação onde os atores figuram; a composição é a organização, distribuição e enquadramento da relação dos atores com o espaço envolvente.

*The visual elements of mise-en-scène are all crucial to shaping our sympathy for, and understanding of, the characters shaped by them. (...)*³¹

Quase todos os filmes emergem na própria *mise-en-scène*, isto acontece quando a composição visual do filme está em perfeita sintonia com a narrativa e temática abordada.

O espetador encara o ambiente filmico como algo “natural”, por mais fantasioso ou estravagante que ele seja, a ligação entre a composição visual, a *mise-en-scène* e o ambiente filmico tornam o filme num universo concreto que se gere pelos dinamismos criados entre o espaço e os atores. A cor é parte integrante tanto na construção dos espaços como na criação do ambiente filmico, a seleção da *palette* de cores é a base para a designação do *look*.

A linha que separa a *mise-en-scène* do ambiente filmico é ténue, a principal diferença entre os dois termos é que a *mise-en-scène* está presente numa escala mais global do filme, enquanto cada cena pode ter ambientes diferentes.

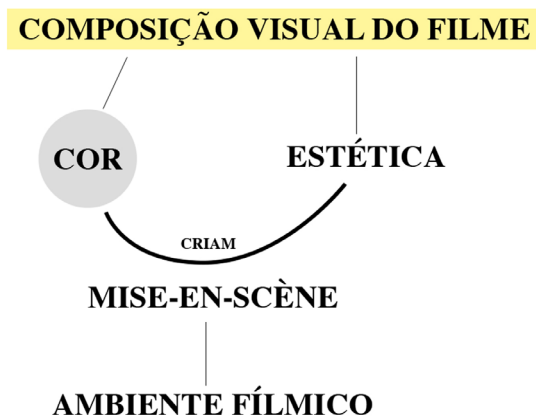


Gráfico 5 - Esquema da criação do Ambiente Fílmico

(..) Sometimes the way the actors, setting, and decor in a movie look is the most powerful impression we take away from a first viewing. But design involves more than first impressions. Whatever its style and ultimate effect may be, design should help express a movie's vision; create a convincing sense of times, spaces, and moods; suggest a character's state of mind; and relate to developing themes. Ideally, a movie's design should be appropriate to the narrative.^{31*}

^{31/31*} BARSAM, Richard Meran – *Looking at movies: an introduction to film*. 3ªed.. London, (UK): W.W.Norton & Company Ltd., 2009. ISBN 978-0-393-11652-6 (ebook). p.156

3. ANÁLISE DE CASO - “VENTRE”

3.1 REFERÊNCIAS VISUAIS

A criação do ambiente fílmico é um tema pertinente pelo efeito que pode provocar no espetador. Com a tomada de posse da composição criativa referente à fotografia do filme “Ventre”, foi possível explorar as opções estéticas e criar os dinamismos desta obra cinematográfica.

Devido ao cariz social da narrativa, o desenvolvimento da componente estética foi pensado para se obter realismo da tela e aproximar o espetador à temática proposta.

Com o objetivo de captar esta proximidade à realidade foi realizada uma vasta recolha de informações na busca do estilo de filmagem e gama de cores a abordar na composição visual do filme.

Numa primeira fase, foi feita uma seleção das obras portuguesas cuja narrativa apresentasse semelhanças com o “Ventre”. Após essa pesquisa selecionaram-se três filmes: *Sangue do meu Sangue*³² de João Canijo, *Ossos*³³ de Pedro Costa e a curta-metragem *Arena*³⁴ de João Salaviza. Embora as obras apresentem uma temática idêntica, verificaram-se algumas discrepâncias nomeadamente na gama de cores, no método de filmagem e na criação dos ambientes. Com o desenvolvimento do trabalho de conceção do filme “Ventre” as escolhas visuais foram-se tornando mais evidentes e precisas, os filmes estudados tiveram bastante influência nas decisões. À semelhança do *Sangue do meu Sangue*, o filme “Ventre” foi filmado maioritariamente com planos de sequência.



Figura 3.1 - Estética visual de “Sangue do meu Sangue”

³² Borges, Pedro (Produtor) & Canijo, João (Diretor). (2011). *Sangue do Meu Sangue* [Filme]. Portugal: Midas Filmes

³³ Branco, Paulo (Produtor) & Costa, Pedro (Diretor). (1997). *Ossos* [Filme]. Portugal: Gemini Films

³⁴ João Mayer, Maria (Produtora) & Salaviza, João (Diretor). (2009). *Arena* [Filme]. Portugal: Filmes do Tejo

No campo referente ao controlo do olhar do espetador, esta opção foi potenciada pelo dinamismo causado entre as personagens nos seus conflitos e o espaço que elas ocupam.

Na figura 3.1 a parede marca a diferença entre os dois espaços, ocupados por personagens distintas mas com cargas emocionais semelhantes (o medo). Nesta imagem temos a perceção da simplicidade da iluminação que é totalmente justificada pelas janelas exteriores, não há elementos muito saturados e o plano está equilibrado.

Na figura 3.2 persiste o mesmo estilo de enquadramento, desta vez demonstrando dois diálogos paralelos. Há uma diferença na gama de cores entre as duas partes do enquadramento, do lado esquerdo assistimos a um ato carinhoso de Joca (filho) para Márcia (mãe), que lhe oferece um colar roubado, do lado direito temos a preocupação de César (homem) com Cláudia (mulher) que lhe esconde uma traição. No filme “Ventre” também foram utilizadas diferenças marcadas na gama de cores entre espaços muito próximos. O ponto crucial nestes espaços é a carga emocional que as personagens transportam.



Figura 3.2 - Diferença de ambientes em espaços próximos

Esta diferença de ambientes é justificável quando a ação se sucede no interior e exterior em simultâneo, criando um dinamismo interessante entre a segurança da habitação com o perigo da rua como é visível na figura 3.3.



Figura 3.3 - Diferença de ambientes - Relação interior/exterior

A figura 3.4 retrata uma cena do filme onde a família janta e conversa. O movimento de câmara está próximo do *POV*, alterando de posição conforme os conflitos e com as personagens muito próximas do olhar subjetivo da audiência.



Figura 3.4 - Integração do método *POV*

Este método de filmagem, de integração natural do espetador dentro do filme, foi procurado no “Ventre”.

A estética de Mário Castanheira no *Sangue do meu Sangue* serviu de inspiração à direção de fotografia do filme “Ventre” devido à dualidade das personagens em associação a diferentes ambientes, tão próximos mas ao mesmo tempo distantes.

Foram retiradas algumas referências visuais do filme *Ossos* de Pedro Costa, como a mesa que apoia o diálogo entre a enfermeira e o seu paciente. Nesta cena há uma proximidade entre as

duas personagens mas os olhares mal se cruzam e o rapaz está com o pensamento distante. Esta imagem foi inspiradora para a cena 3 do “Ventre”.



Figura 3.5 - Referência visual em “Ossos”

A degradação do quarto, sendo ele o espaço mais íntimo das personagens, provoca uma rutura na coesão mental que à partida tomamos como ‘sã’. Para o filme “Ventre”, não queríamos replicar o que se passa em *Ossos*, mas captar alguns signos presentes na figura 3.6 como a mesa de cabeceira, o quadro, as mantas velhas e de diferentes padrões, assim como a presença do vício (tabaco e droga) no plano.



Figura 3.6 - Elementos icónicos de “Ossos”

O *Arena* de João Salaviza, tem como personagem principal Mauro que vive numa liberdade condicionada à sua casa e na rotina da “arena” de um bairro social. Outro ponto essencial é a forma como esta personagem deve ser mostrada ao espetador, quer pratique atitudes negativas

ou positivas, a relação audiência/personagem tem de se tornar próxima o suficiente para marcar alguma posição.



Figura 3.7 - Personagem “Mauro” do filme “Arena”

Estes são os filmes selecionados no âmbito do cinema português e usados como referencia visual em muitas ocasiões do “Ventre”.

Pelo universo exterior a Portugal, depois de alguma busca por filmes com a mesma temática da nossa proposta, houve um filme que saltou à atenção, não relacionado com a adição a drogas. O filme *4 Months, 3 Weeks and 2 Days*³⁵ pelo método da “câmara à mão” e por ser composto por muitos planos de sequência.

A narrativa passa-se em 1980 durante o regime comunista romeno e conta a história de uma mulher que quer abortar, algo ilegal com o período de gestação avançado, Gabriela Dragut realiza um aborto clandestino e envolve a sua amiga (Otilia Mihartescu) no ato.

Logo na primeira cena do filme é obtida a perceção do movimento de câmara, que apenas se move com a personagem. Há uma ligação muito orgânica que torna este tipo de planos mais “realistas” e próximos da audiência.

³⁵ Mungiu, Cristian e Mutu, Oleg (Produtores) & Mungiu, Cristian (Diretor). (2007). *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* [Filme]. Roménia: BAC Filmes

No “Ventre” foi feito o mesmo exercício, ou seja, a câmara só se move quando há um motivo por parte do personagem principal de cada cena, sendo que o enquadramento é baseado numa ação concreta que se vai moldando ao espaço presente.



Figura 3.8 - Plano de sequência em “4 Months, 3 Weeks and 2 Days”

A movimentação das personagens tanto em *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* como em “Ventre” são o principal motivo para o movimento de câmara, prescindindo do corte de montagem inúmeras vezes. Esta estética na minha perspetiva permite aprofundar mais na questão do realismo ficcional.

Na figura 3.9 existe uma movimentação de Otilia Mihartescu perante a dúvida e incerteza, ela é atingida por fontes de luz que apenas a iluminam em algumas ocasiões criando um dinamismo de presença/ausência do estado metafórico da personagem. Esta imagem foi decisiva na escolha do local para a cena 5 do filme “Ventre”.



Figura 3.9 - Referência de local em “4 Months, 3 Weeks and 2 Days”

Esta obra de Cristian Mungiu, vencedora da *Palm d'Or* e do *FIPRESCI* em Cannes no ano de 2007 foi uma grande inspiração em relação ao tipo de abordagem que deveríamos ter com a câmara, explorando o lado corporal das personagens, na busca de uma verdade construída com um olhar muito próximo do espetador.

A referência seguinte é denominada como o “clássico” dos filmes de adição à heroína, *Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo*³⁶ de Ulrich Edel, é uma adaptação do best-seller escrito pelos jornalistas Kai Hermann e Horst Hieck e conta a história de alguns jovens que iniciam uma vida de consumo excessivo de heroína em Berlim nos anos 70, com vários episódios de prostituição e violência.



Figura 3.10 - Referência de local em “Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo”

No guião do filme “Ventre” está contemplada uma cena em que a personagem principal se prostitui para pagar dívidas relacionadas com a droga. A zona de ação é numa estação de autocarros ou comboios. A figura 3.10 é um *frame* retirado do filme de Ulrich Edel, onde numa primeira fase Christiane encontra o namorado numa estação de autocarros. A adição à heroína da personagem já é bastante profunda e ela procura ajuda para encontrar mais uma dose.

Esta imagem contempla as duas personagens em confronto emocional e físico, num ambiente organizado e limpo, com linhas retas muito marcadas e um fundo visível graças à luz do *background*.

Para o “Ventre” a analogia estética foi muito similar ao *Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo*. A título de exemplo referimos o local onde a personagem (Ana) se iria prostituir teria de conter este contraste marcado pela segurança de uma sociedade que vive um quotidiano

³⁶ Bernd, Eichinger (Produtor) & Edel Ulrich (Diretor). (1981). *Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo* [Filme]. Alemanha: Neue Constantin Film

rotineiro, ao contrário da adrenalina passageira entre o consumo e procura de heroína.



Figura 3.11 - Interior e exterior da estação de comboios

Na figura 3.11 está um exemplo de um local mais escuro, “vazio” e “sem esperança”.

É perceptível o interior e o exterior da estação, esta é uma das últimas cenas do filme alemão e o local onde Christiane procura dinheiro, está mais degradado e sujo, representando o estado da vida dela. Na imagem do lado direito (exterior) existe um corredor, com luzes intermitentes e cujo fim não é perceptível, tal como o de Christiane. O ambiente fílmico dá à personagem uma carga extremamente negativa, o que se adequa ao momento da narrativa.

A minha perspetiva da relação das personagens com o ambiente envolvente ficou especialmente marcada depois de ver este filme.

The Panic in Needle Park ³⁷, trata-se do filme que retrata a história de um casal de toxicodependentes em Nova Iorque cuja premissa é similar ao “Ventre”. No filme de Jerry Schatzberg, Bobby conhece Helen, o casal apaixona-se e Bobby arrasta a companheira para o consumo de heroína. A personagem desempenhada por Al Pacino vai presa várias vezes e Helen entrega-se profundamente ao mundo da prostituição e do crime para alimentar o vício. A direção de fotografia feita por Adam Holender, foi seguida no filme ‘Ventre’ com mais pormenor.

Na direção de fotografia é possível controlar todos os fatores, exceto a meteorologia, no caso concreto das rodagens do “Ventre”, foi possível criar “manhã” durante outro espaço temporal devido ao céu enublado que tem o efeito de difusão da luz do sol.

³⁷ Dunne, Dominick (Produtor) & Schatzberg, Jerry (Diretor). (1971). **The Panic in Needle Park**. [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation

A figura 3.12 serve de referência pessoal para representar o período da manhã num quarto de dois toxicodependentes, há alguma sobriedade, a gama de cores está simples e concisa, a luz bastante difusa e abrangente ao quarto por inteiro.



Figura 3.12 - Manhã em “The Panic in Needle Park”

Esta imagem serve como referência principal para a fotografia da primeira cena de “Ventre”. Um dos principais desafios de trabalhar em direção de fotografia é a alternância de ambientes dentro do mesmo espaço, enquanto na manhã o ambiente é mais neutro e a luz com incidência abrangente, na iluminação para noite há algumas diferenças.



Figura 3.13 - Noite em “The Panic in Needle Park”

A noite apresenta uma iluminação mais pontual e contrastada, as cores dominantes do quarto (castanho, verde e amarelo) fazem parte da *palette* de cores presente na construção de significado da narrativa.

Para além da ambiguidade e incerteza gerada pelas expressões e atitudes das personagens, a presença de focos de luz pormenorizados acrescenta à ação um clima sombrio e pesado, visível na figura 3.13.

Na figura 3.14, é perceptível a diferença social e de carácter das duas personagens, a luz é incidente do topo criando sombras debaixo dos olhos. A personagem sente-se humilhada e sozinha, este é o último recurso para um toxicodependente.



Figura 3.14 - Referência visual em “The Panic in Needle Park”

As obras apresentadas foram o ponto de partida para a concepção do ambiente fílmico de “Ventre”.

3.2 METODOLOGIAS ADOTADAS

*When we create a film project, one of our primary tasks is to create a visual world for the characters to inhabit. This virtual world is an important part of how the audience will perceive the story; how they will understand the characters and their motivations.*³⁸

Após o término da pesquisa dedicada à referência visual para o filme, o passo seguinte consistiu em teorizar os possíveis problemas e os desenhos dos *floorplans*.

Deste modo, foi possível testar a iluminação e os conceitos de direção de fotografia, durante os ensaios decorridos no mês de Maio que viabilizaram a criação de uma base de iluminação para cada *set*, sendo possível efetuar facilmente os ajustes de cada cena.

³⁸ BROWN, Blain – *Cinematography - Theory and Practice*. 2ªed.. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. p.2.

A primeira cena foi rodada no quarto do casal (Ana e Tiago) durante a tarde, Ana está deitada na cama e Tiago chega com a dose para os dois e eles consomem juntos pela última vez. Esta cena inicia o filme e tem como objetivo marcar uma ligação muito forte entre os dois personagens e o vício da heroína. Ana promete que será a última vez “antes do bebé nascer”, Tiago já está completamente absorvido pelo vício e a sua preocupação recai sobre o próximo “chuto”.



Figura 3.15 - Ambiente fílmico da cena 1 do filme “Ventre”

O quarto contém duas janelas, dois pontos de luz natural e um significado para ambas as personagens. No filme “Ventre” foi explorada a relação entre o interior e o exterior. As personagens vivem um dilema pessoal entre a adição à heroína e a gravidez de Ana.

Visualmente existe sempre uma fonte de luz exterior, que pretende simbolizar uma “saída” tanto para Ana, como a Tiago.

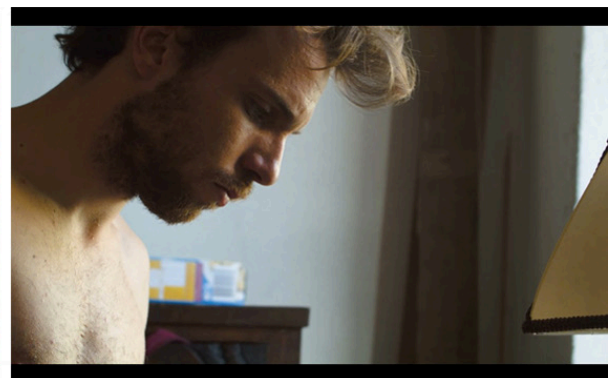


Figura 3.16 - Presença de luz exterior

Ana quer tomar o caminho da sobriedade e permitir que o seu filho nasça saudável e faz Tiago prometer que será a última vez que consomem heroína.

O confronto Ana/Tiago, Exterior/Interior, Vida/Morte foi um dos caminhos a explorar esteticamente pela direção de fotografia.

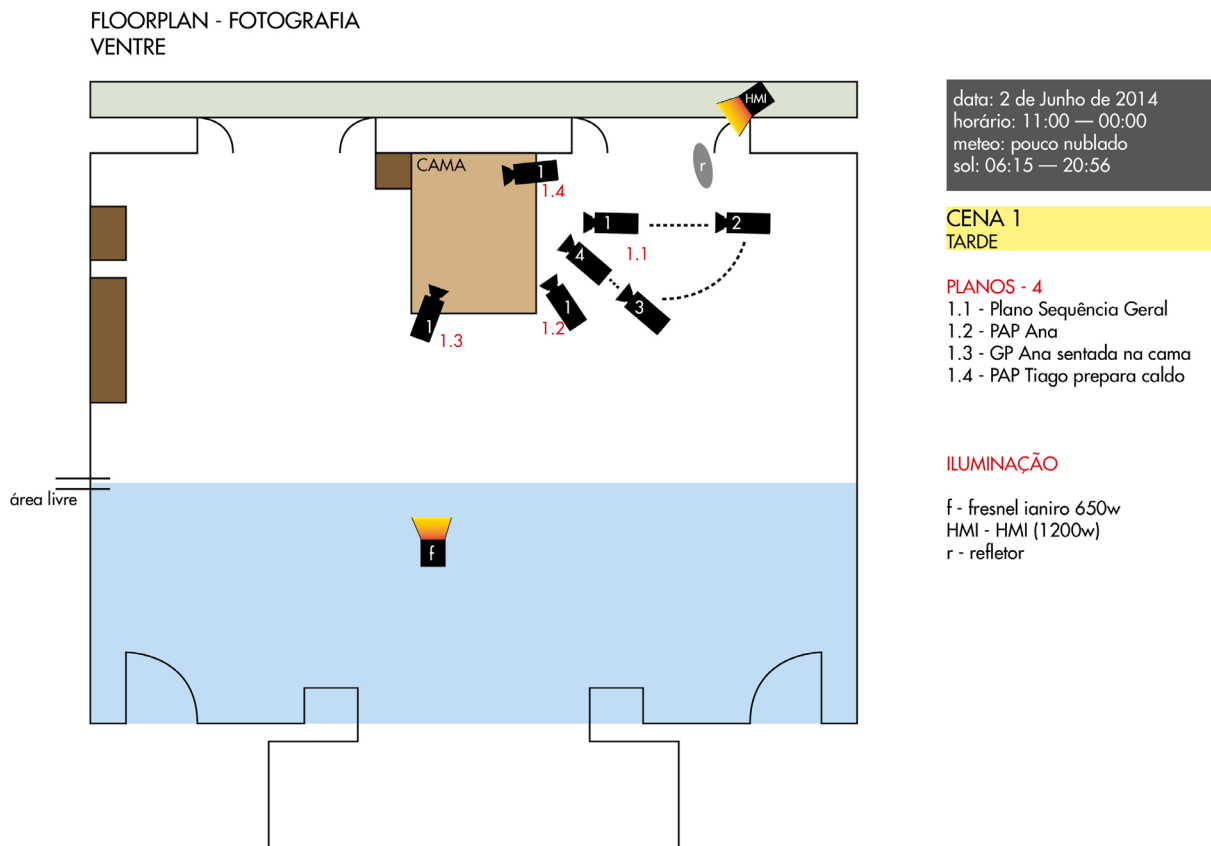


Figura 3.17 - Floorplan da cena 1 do filme “Ventre”

A cena 2 explora mais uma vez a dualidade entre o bem e o mal na existência de uma luz que incide sobre Ana enquanto ela espera. A personagem está num *CAT* para cumprir o seu plano de cura para o vício.



Figura 3.18 - Ambiente fílmico da cena 2 do filme “Ventre”

O gabinete de atendimento pretende indicar um clima doentio e claustrofóbico, sem janelas ou qualquer acesso ao exterior. O conceito desta cena foi construído através de uma metáfora - a saída possível do mundo das drogas como o demonstrado na figura 3.18, e a prisão figurativa em que Ana se encontra. No interior do gabinete, o ambiente é pouco acolhedor e a personagem não está confortável. Tal como apresentado na referência da figura 3.14, a luz superior cria sombras debaixo dos olhos e do nariz, a personagem é reprimida perante um interrogatório e dúvidas que lhe são colocados pela enfermeira.



Figura 3.19 - Cena 2 do filme “Ventre”

A cena 3, foi a mais difícil de preparar e conceber por diversos motivos: Três ambientes distintos e o plano de sequência não permitiu a presença de muito material no *set*.

Esta foi uma das cenas que exigiu mais ensaios devido ao posicionamento dos atores no pouco espaço que dispunham. A ação começa na cozinha e a câmara acompanha a mãe até à entrada na sala de jantar, o movimento de câmara muda quando Tiago aparece no plano para ir fumar.



Figura 3.20 - Cena 3 do filme “Ventre”

A diferença cromática (Azul e Amarelo) entre a cozinha e a sala representam a relação de Tiago e a sua mãe. Tiago demonstra uma atitude agressiva, enquanto Maria (mãe) tenta reconfortar o filho com o jantar.



Figura 3.21 - Diferença de ambiente interior/exterior

Tiago atravessa a sala de jantar, ignora a mãe e vai fumar à janela. Neste plano de sequência foi simulada a presença de uma luz de candeeiro de rua vindo do exterior e iluminando parte do corpo da personagem. O reflexo no vidro visa gerar uma sensação de confronto eminente com Tiago na relação interior/exterior.

Para Tiago, o jantar com a mãe apenas tem o propósito dela lhe dar algum dinheiro, que ele gastará em droga. Maria recusa e ele decide tirar-lhe sem que ela perceba.

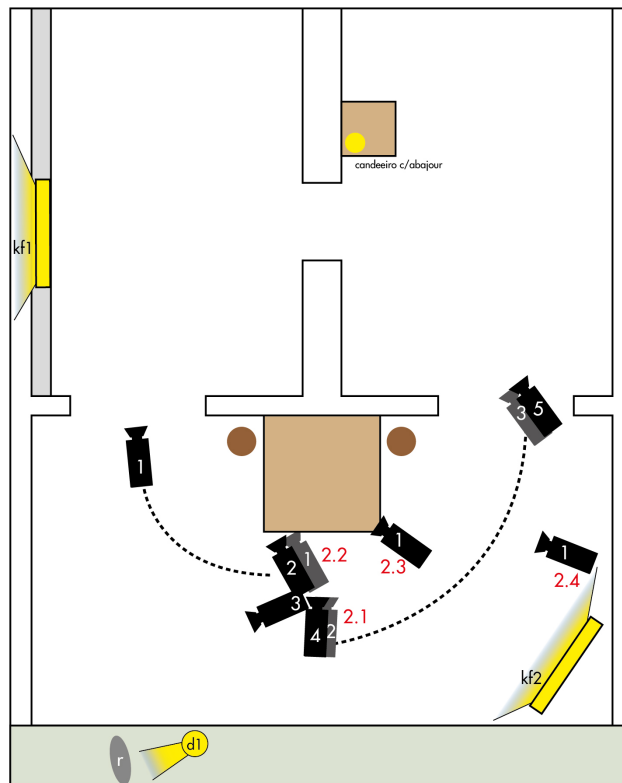
Tiago está na parte escura do plano e a única saída possível é a criminalidade. A conclusão desta dualidade ocorre quando Tiago tira o dinheiro à mãe, a principal referência para este quadro é a correspondente à figura 3.2.



Figura 3.22 - Dualidade de ambientes na cena 3 de “Ventre”

O material usado possibilitou testar várias opções nos ensaios foi uma mais valia. O *floorplan* justifica os pontos de luz.

FLOORPLAN - FOTOGRAFIA
VENTRE



data: 2 de Junho de 2014
horário: 11:00 — 00:00
meteo: pouco nublado
sol: 06:15 — 20:56

CENA 3
NOITE

PLANOS - 4

- 2.1 - Plano Sequência Geral
- 2.2 - Plano Sequência (começa na Maria)
- 2.3 - PAP Maria comer sozinha
- 2.4 - PGeral jantar

ILUMINAÇÃO

- kf1 - lâmpadas brancas - 35w x 4
- kf2 - lâmpadas amarelas - 35w x 2
- d1 - dedolight
- r - refletor

Figura 3.23 - *Floorplan* da cena 3 do filme “Ventre”

O *mid-point* é desencadeado quando Sacramento vai a casa do casal e ameaça Tiago de morte caso não receba o pagamento. É nesta cena que Ana deixa de acreditar na palavra de Tiago, ele desrespeita a promessa de deixar de consumir “até ao bebé nascer”. Tiago só se sente confortável em ambientes escuros e melancólicos, a sua adição à heroína aumenta com o passar do tempo e coloca-o numa situação de perigo constante.

O *floorplan* para esta cena sofreu várias alterações, mas foi bastante útil para perceber como cobrir a ação toda sem alterar pormenores.

A discussão do casal foi iluminada apenas com dois *dedolights* com o objetivo de criar um clima diferente da cena 1, mais apropriado ao estado psicológico das personagens.

A referência visual para o enquadramento que se segue está representada na figura 3.13, tenta transmitir a ideia de perigo e morte com a presença das cores: Vermelho em Sacramento e Roxo em Tiago. (contextualização no capítulo referente à **Cor**)

A composição estética do plano foi adequada à existência de dois candeeiros no *set*, justificando os focos de luz pormenorizados.

Para esta cena, uma das mais dramáticas do filme, a relação câmara/atores funcionou pela intensidade que ia aumentando a cada diálogo.



Figura 3.24 - Dinâmica entre atores na cena 4 do filme “Ventre”

A segunda parte da cena contou com planos mais próximos de Ana, este é um momento de grande nervosismo e ela toma a decisão de se ir prostituir para pagar a dívida.

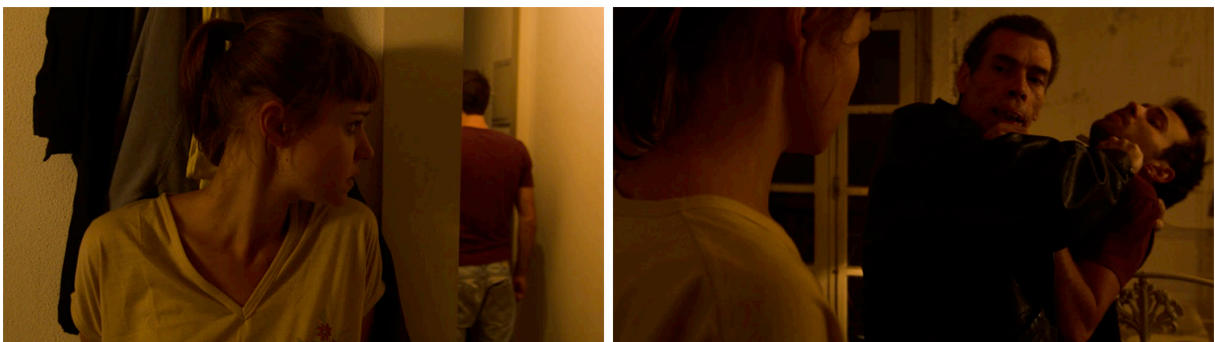


Figura 3.25 - Planos próximos de Ana

A gama de cores é composta por cores “quentes” (amarelo, castanho e vermelho), para tornar o ambiente mais “realista” e “natural” de uma casa velha e em deterioração. (referência ao significado das cores no sub-capítulo “Psicologia da Cor”. p.18)

Na quinta e sexta cenas, a direção de fotografia foi baseada na presença da iluminação de rua, apenas a correção com pequenos focos de *leds* para compensar algumas sombras. Os testes de câmara na *repérage* foram cruciais para o bom desenrolar do trabalho exterior.

A primeira parte da cena 5 foi baseada na movimentação da personagem no filme *4 Months, 3 Weeks and 2 Days*, representado na figura 3.9.

A câmara segue a personagem pelas costas no intuito de colocar a plateia no estado passivo nesta ação, tal como em algumas cenas de “Ventre”, o espetador está presente na ação mas de forma exterior, de observação.

A presença de candeeiros de rua cria na personagem uma variação presencial no plano, ela vai-se afastando da câmara e do espetador consequentemente.



Figura 3.26 - Primeira parte da cena 5 do filme “Ventre”³⁹

A segunda parte da cena 5 é passada num ambiente semelhante à referencia do filme *Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo* (Figura 3.10). A escolha deste local deve-se à presença de várias linhas retas (candeeiros, placas, passadeira) que se não se cruzam entre si, tal como as linhas de um comboio, esta simbologia é associada à relação de Ana e Tiago, que embora estejam lado a lado, não se vão voltar a aproximar. O espetador acompanha todo este momento de reflexão da personagem, a ir para o “abismo”.



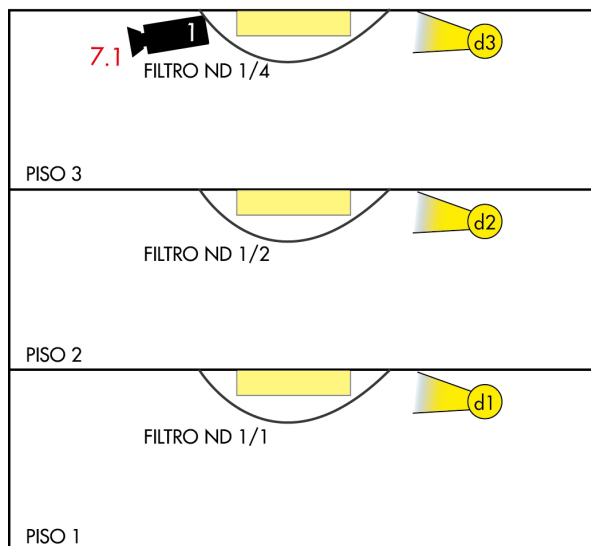
Figura 3.27 - Segunda parte da cena 5 do filme “Ventre”

³⁹ A figura 3.26 pertence à primeira sequência da cena 5, que não faz parte da versão final do filme “Ventre”

O espetador acompanha o declínio emocional e moral da personagem, a quinta e sexta cenas demonstram o fundo metafórico a que Ana chega, a direção de fotografia tomou esse conceito para produzir significado, indo de encontro ao sentido da narrativa.

Com a mesma intensidade que é possível criar um “abismo”, desta vez é pretendido comunicar a ideia de “salvação” de Ana. O “abismo” foi criado com diferentes densidades de filtros *ND* colocados nos candeeiros de cada andar.

FLOORPLAN - FOTOGRAFIA VENTRE



data: 5 de Junho de 2014
horário: 21:30 — 23:15
meteo: céu limpo
sol: 06:14 — 20:57

CENA 7 NOITE

PLANOS - 3

7.1 - PI/PM - Panorâmica de Ana a chegar. Plano Inteiro vai até à porta, desespera. Tiago abre a porta.

7.2 - PAP - Desespero de Ana.

7.3 - PAP - Tiago abre a porta.

ILUMINAÇÃO

d1 - dedolight piso 1

d2 - dedolight piso 2

d3 - dedolight piso 3

Figura 3.28 - *Floorplan* da cena 7 do filme “Ventre”

Acima de qualquer dificuldade técnica, esta cena em concreto possibilitou à direção de fotografia um trabalho exequível como imaginado meses antes. A fotografia foi trabalhada primeiramente partindo de uma premissa de formação de sentido, a criação do ambiente fílmico foi moldado consoante o ponto primordial.

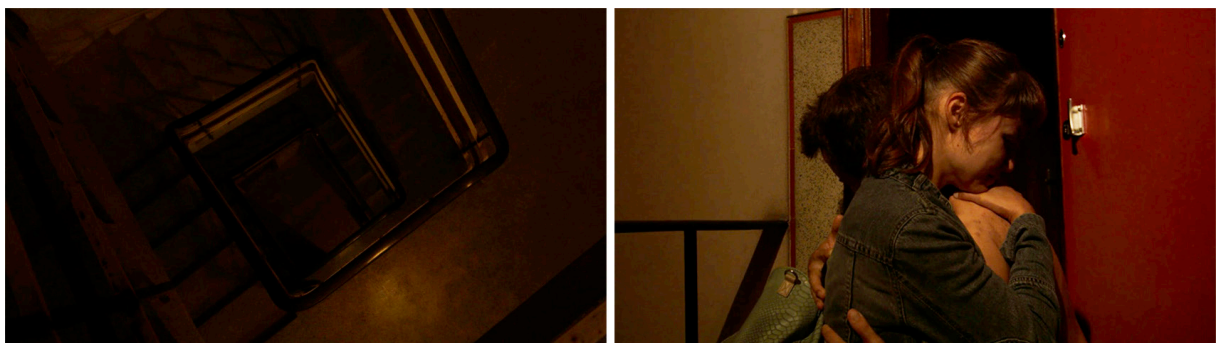


Figura 3.29 - Saída do “abismo” de Ana

Ana está com um dilema pessoal que de um lado suporta a continuidade no mundo da droga, adquirindo os problemas relacionados, e por outro a saída do “abismo” para a “salvação”. É na oitava cena que a personagem decide deixar Tiago e partir para um novo rumo. A decisão é tomada de manhã, com uma luz difusa a invadir o quarto.



Figura 3.30 - Cena 8 do filme “Ventre”

Quanto à fotografia, foi preciso “difundir” a luz, visto que esta cena foi rodada durante a tarde. A figura 3.12 traduz o conceito de “manhã” no ambiente pretendido. Durante a tarde, o sol vai-se movimentando para oeste, estando a casa direcionada para sul, tivemos de anular os raios solares provenientes da janela da direita.

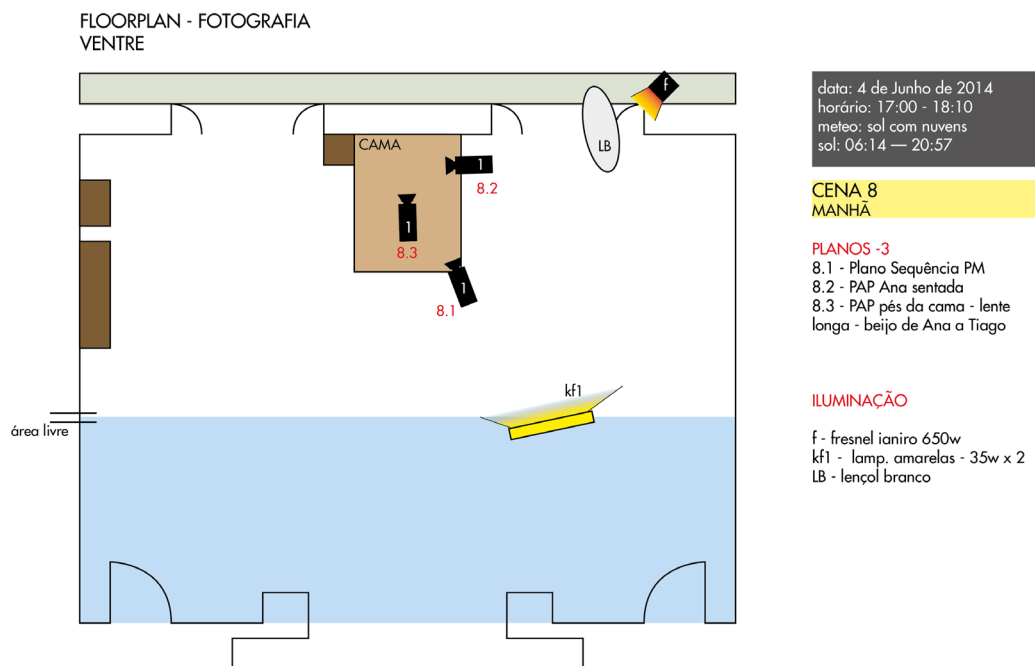


Figura 3.31 - *Floorplan* da cena 8 do filme “Ventre”

A última cena do filme é a composição visual concebida para a solução que Ana toma para sair da vida anterior. Ana está no interior de um túnel mas com o fundo à vista, mesmo que em pouca quantidade, no final acontece a libertação do escuro e do vício, a luz invade a carruagem e a personagem atravessa de margem, para um novo começo e com uma nova vida dentro de si. A cena foi filmada de manhã para os raios solares incidirem sobre as casas e podermos compor o plano com a cidade do Porto (direção oeste) em campo. Caso contrário teríamos o sol em contraluz.



Figura 3.32 - Cena 9 do filme “Ventre”

Em termos de composição visual, este é um dos planos que mais agrada a minha estética e preenche o subtexto na criação de significação.

O capítulo apresenta todas as referências visuais que inspiraram a fotografia do filme “Ventre”, com a principal preocupação na atribuição de sentido através da cor. O maior desafio na direção de fotografia do “Ventre” foi a absorção de todas as estéticas e gamas cromáticas das obras mencionadas anteriormente e tentar criar uma estética própria, com uma carga emocional idêntica ou superior às nossas influências.

4. CONCLUSÕES

Utilizando o significado da cor como ponto fulcral na escrita deste ensaio, a pesquisa demonstrou que o universo da conceção teórica e composição visual abrange muito mais do que a simples presença da cor no plano.

O interesse neste tema surge pela forma que o espetador de um filme se liga emocionalmente à narrativa. Que “magia” é transmitida do ecrã para o exterior, que emerge a audiência num universo criado a partir do nada e a leva a ter múltiplas emoções ao longo do filme?

A curiosidade de saber a resposta, levou-me à pesquisa dos atributos da cor desde o momento em que o ser humano a percebe até à sua transformação em signo ou complementação do ambiente fílmico.

O ensaio apresenta uma divisão lógica, baseada em duas grandes áreas: a cor e a significação. A abordagem do capítulo “Cor” analisa: a sua construção e percepção; um dos vários mecanismos utilizados pelas máquinas digitais na captação de imagem; a forma como a representação da cor (quer seja no cinema ou em outra plataforma de arte) afeta o ser humano em várias perspetivas, e o significado das cores com base na teorização de Micco-Groenholm. Em relação à significação, é esclarecida a validade semiótica criada para o filme “Ventre” através de exemplos teóricos e práticos, com análise aprofundada no capítulo referente à “Análise de Caso”.

O segundo capítulo (Ambiente Fílmico) explora o processo de construção visual de um filme e os dinamismos adjacentes à relação de criação artística entre atores e o próprio *set*. Na construção do ambiente fílmico, são usados exemplos de Edgar Moura relativos à certeza da estética a seguir, desde o papel até à rodagem. Por fim é ainda estudada a complementaridade entre os ambientes interiores e exteriores do filme “Ventre” e a influência da *mise-en-scène* no produto final.

O terceiro capítulo (Análise de Caso) contém as influências estéticas e visuais que ajudaram o projeto “Ventre” a tornar-se num produto visual conciso e complexo na qualidade do subtexto.

Este ensaio prova que a utilização da cor como meio de significação, acrescenta mais profundidade à narrativa e complementa o seu subtexto, quer seja através de signos ou do ambiente fílmico.

A tal “magia” que passa para as audiências, afinal é explicável.

O cinema é comparável à magia, ou incomparável porque não existe tal magia. Quando um ilusionista nos apresenta um truque, ele foca a nossa atenção exatamente onde quer através de vários artefactos, no cinema usamos esses artefactos para fazer magia, transportando o espetador para um local irreal mas presente no nosso intelecto. É um local mágico criado pela nossa narrativa e que dura até o filme/truque acabar.

Como estudante de cinema, estou ciente das dificuldades do mercado português e por isso agradeço à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo pela oportunidade que deu a uma turma de alguns sonhadores.

A nível de conhecimento e cultura visual, os últimos dois anos foram os mais importantes, com a componente prática a fazer parte da grande contribuição de aprendizagem.

*Nem Deus pôs a lua no céu para que os homens aprendessem a fotografar, nem Shakespeare escreveu esses versos sobre a perenidade da fotografia para nos ajudar. Mas é como se fora, pois, olhando a lua, nela se verá tudo que a luz pode fazer sobre um rosto. E quem é capaz de ver isso no céu sempre verá o que se pode fazer com ela, a luz.*⁴⁰

⁴⁰ MOURA, Edgar Peixoto de – *50 anos Luz, Câmera e Ação*. 2ªed.. São Paulo (Brasil): Editora SENAC, 2001. ISBN 85-7359-099-8. p.25.

5. BIBLIOGRAFIA

ALTON, John - *Painting with Light*. Los Angeles, California (EUA): University of California Press, 1995. ISBN: 978-0-520-08949-5

BARSAM, Richard Meran - *Looking at Movies (An introduction to Film)*. 3a ed. Nova Iorque, EUA: W.W.Norton & Company, 2010. ISBN: 978-0-393-93279-9

BELLANTONI, Patti - *If it's Purple, Someone's Gonna Die*. Oxon, Reino Unido: Focal Press, 2013. ISBN: 978-0-240-80688-4

BLOCK, Bruce - *The Visual Story*. 2a ed. Burlington MA (EUA): Focal Press, 2008
ISBN: 978-0-240-80779-9

BOGGS, Joseph M. e PETRIE, Dennis W - *The Art of Watching Films*. 7a ed. Nova Iorque, EUA: McGraw-Hill, 2008. ISBN: 978-0-07-353507-4

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin - *Film Art - An introduction*. 8a ed. Nove Iorque, EUA: McGraw-Hill, 2005. ISBN: 978-0-07-353506-7

BROUGHTON, James - *Seeing the Light*. 2a ed. San Francisco, California (EUA): City Lights Bookstore, 2009. ISBN: 0-87286-090-6

BROWN, Blain - *Cinematography (Theory and Practice)*. 2a ed. Oxon, Reino Unido: Focal Press, 2012. ISBN: 978-0-240-81209-0

BROWN, Blain - *Motion Picture and Video Lighting*. 2a ed. Oxon, Reino Unido: Focal Press, 2007. ISBN: 978-0-240-80763-8

ELLIS, David A. - *Conversations with Cinematographers*. Plymouth, Reino Unido: Scarecrow Press, Inc., 2012. ISBN: 978-0-8108-8126-6

ELSAESSER, Thomas e HGENER, Malte - *Film Theory - An introduction through the senses*. Madison Ave. New York (EUA): Taylor & Francis, 2010. ISBN: 0-415-80100-1

FIDALGO, António - *Da semiótica e seu objecto*. Ensaio para a Universidade da Beira Interior. 1998

GARDIES, René - *Compreender o Cinema e as Imagens*. 1a ed. Lisboa, Portugal: Papelmunde, SMG, 2008. ISBN: 978-989-95689-8-3

ITTEN, Johannes – *Arte del Color*. Edición abreviada. Paris: Editorial Bouret

KENNEL, Glenn - *Color and Mastering for Digital Cinema*. Burlington, MA (EUA): Focal Press, 2007 ISBN: 0-240-80874-6

KRESS, Gunther e VAN LEEUWEN, Theo - *Reading Images - The Grammar of Visual Design*. 2a ed. Madison Ave, New York (EUA): Taylor & Francis Group, 2006. ISBN: 0-415-31914-5

MOURA, Edgar - *50 ANOS LUZ CÂMERA E AÇÃO*. 2a ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. ISBN: 99-4237

MARTIN, Marcel - *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Portugal: DINALIVRO, 2005. ISBN: 972-576-384-X

MARTINS, André Reis - *A luz no Cinema*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais. 2004

MIRTY, Jean - *Aesthetics and Psychology of cinema*. London, Reino Unido: The Athlone Press London, 1998. ISBN: 0-485-30084-2

MONACO, James - *How to Read a Film*. 3a ed. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1981. ISBN: 0-19-513981-X

OLSON, Robert L. - *Art Direction for Film and Video*. 2a ed. Woburn, MA (EUA): Focal Press, 1999. ISBN: 0-240-80338-8

PEREIRA, Inajá Bonnig - *A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica*. Ensaio para o Instituto Unoesc & Ciência – ACHS, Joaçaba (Brasil), 2011

SUTTON, Damian - *Photography, Cinema, Memory*. Minneapolis, MN (EUA): University of Minnesota Press, 2009. ISBN: 978-0-8166-4738-5

6. FILMOGRAFIA

Borges, Pedro (Produtor) & Canijo, João (Diretor). (2011). **Sangue do Meu Sangue** [Filme]. Portugal: Midas Filmes

Branco, Paulo (Produtor) & Costa, Pedro (Diretor). (1997). **Ossos** [Filme]. Portugal: Gemini Films

Mayer, Maria João (Produtora) & Salaviza, João (Diretor). (2009). **Arena** [Filme]. Portugal: Filmes do Tejo

Mungiu, Cristian e Mutu, Oleg (Produtores) & Mungiu, Cristian (Diretor). (2007). **4 Months, 3 Weeks and 2 Days** [Filme]. Roménia: BAC Filmes

Bernd, Eichinger (Produtor) & Edel Ulrich (Diretor). (1981). **Christiane F. Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo** [Filme]. Alemanha: Neue Constantin Film

Dunne, Dominick (Produtor) & Schatzberg, Jerry (Diretor). (1971). **The Panic in Needle Park**. [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation

Brokaw, Cary (Produtor) & Van Sant, Gus (Diretor). (1989). **Drugstore Cowboy** [Filme]. EUA: Avenue Pictures Productions

Cassel, Vincent e Chioua Brahim (Produtores) & Noé, Gaspar (Diretor). (2002). **Irréversible** [Filme]. França: 120 Films

Watson, Eric (Produtor) & Aronofsky, Darren (Diretor). (2000). **Requiem for a Dream** [Filme]. EUA: Artisan Entertainment e Thousand Words

Preminger, Otto (Produtor) & Preminger, Otto (Diretor). (1955). **The Man with the Golden Arm** [Filme]. EUA: Otto Preminger Films e Carlyle Productions

Castle, William (Produtor) & Polanski, Roman (Diretor). (1968). **Rosemary's Baby** [Filme]. EUA: William Castle Productions

